

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Bakalářská práce

2024

Karolína Sikorová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

**Genderové rozdíly v pohybovém projevu tanečníků a
tanečnic v Hip-Hopovém battlu**

Bakalářská práce

Autorka práce: Karolína Sikorová

Studijní program: Sociologie se specializací Studia současných společností

Vedoucí práce: Mgr. Kristína Országhová

Rok obhajoby: 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 30.7.2024

Karolína Sikorová

Bibliografický záznam

SIKOROVÁ, Karolína. *Genderové rozdíly v pohybovém projevu tanečnicků a tanečnic v Hip-Hopovém battlu*. Praha, 2024. 92 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Kristína Országhová.

Rozsah práce: 188 795 znaků s mezerami

Abstrakt

V bakalářské práci se zaměřuji na odlišnosti mezi tanečníky a tanečnicemi v tanečních Hip-Hopových battlech. Hip-Hopová kultura má významný vliv na osoby, které jsou její součástí a vychází především z afroamerické menšiny v USA. Stala se významným hlasem převážně mladých lidí a později se rozšířila i do dalších částí světa. Taneční battley jsou zásadním prvkem této kultury a představují specifické prostředí, ve kterém se utváří sociální realita a také genderová identita. Na téma genderu pohlížím skrze feministickou teorii, popisují koncept „dělat gender“ a hegemonní maskulinitu, která bývá s Hip-Hopovými battley spojována. Dále popisují intersekcionalitu, která mi umožňuje brát v potaz kategorie genderu a rasy, které se v této práci objevují. Cílem mé práce je více pochopit, jaké odlišnosti se v Hip-Hopových tanečních battlech objevují v souvislosti s genderovou identitou. Zejména se zaměřuji na pohybový projev, který tanečníci a tanečnice v battlech prezentují. Empirická část mé práce je založená na analýze čtyř polostrukturovaných rozhovorů s tanečníky a tanečnicemi, kteří se Hip-Hopových battleů účastní. Tyto poznatky kombinuji s analýzou videí tanečního Hip-Hopového battleu, kde se zaměřuji na jednoho tanečníka a jednu tanečnici. Jako hlavní zjištění mé práce bych ráda zmínila, že pohybový projev tanečníka a tanečnice se v rámci Hip-Hopového battleu neprojevuje jako zřetelně odlišný vzhledem k genderové identitě účastníků, ačkoliv ve výpovědích tanečníků a tanečnic se objevuje více normativní genderově odlišná představa tanečního pohybu. Jako důležité vystupuje téma agrese či fyzické síly, které mohou být důležité pro dosahování úspěchu v Hip-Hopovém battleu.

Abstract

My bachelor thesis deals with the differences between male and female dancers in Hip-Hop dance battles. Hip-Hop culture has had a significant impact on those who are a part of it and is based primarily on the African American minority in the United States. It has become an important voice for mostly young people and later spread to other parts of the world. Dance battles are a crucial element of this culture and represent a specific environment in which social reality and gender identity are shaped. I look at the topic of gender through feminist theory and describe the concept of doing gender and hegemonic masculinity that tends to be associated with Hip-Hop battles. I also describe the intersectionality that allows me to consider the categories of gender and race that appear in this thesis. The aim of my work is

to understand more about the differences that emerge in Hip-Hop dance battles in relation to the gender identity. In particular, I focus on the movement expression that male and female dancers present in the battles. The empirical part of my work is based on the analysis of four semi-structured interviews with male and female dancers who participate in Hip-Hop battles. I combine these findings with an analysis of Hip-Hop dance battle videos, in which I focus on one male and one female dancer. As the main finding of my thesis, I would like to mention that the male and female dance movement expression within the Hip-Hop battles does not manifest as distinctly different due to the gender identity of the participants, even though a more normative gendered conception of dance movement emerges in the interviews conducted. The theme of aggression or physical strength is also crucial in achieving success in the Hip-Hop battle.

Klíčová slova

gender, Hip-Hop, tanec, taneční battle, sociální interakce, pohybový projev

Keywords

gender, Hip-Hop, dance, dance battle, social interaction, movement expression

Title

Gender Differences in Movement Expression of Male and Female Dancers in a Hip-Hop Battle

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé práce Mgr. Kristíně Országhové za čas, který mé práci věnovala v průběhu jejího vypracování a za přínosné připomínky. Také bych ráda poděkovala informátorům a informatorkám, kteří byli ochotni se výzkumu účastnit a poskytli mi jejich zkušenosti a vhled do zkoumané problematiky.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1 TEORETICKÁ ČÁST.....	10
1.1 Hip-Hop.....	10
1.1.1 Tanec Hip-Hop.....	12
1.1.2 Hip-Hop v České republice.....	15
1.1.3 Hip-Hopové taneční battly.....	16
1.1.4 Gender, oblečení a úprava vzhledu v Hip-Hopové kultuře.....	17
1.2 Gender.....	19
1.2.1 Dělat gender.....	21
1.2.2 Gender a Hip-Hop.....	22
1.2.3 Intersekcionalita.....	24
1.2.4 Hegemonní maskulinita a Hip-Hop.....	25
1.2.5 Gender, taneční projev a Hip-Hop.....	26
2 METODOLOGICKÁ ČÁST.....	28
2.1 Výběr metodologie.....	28
2.2 Cíle výzkumu a výzkumné otázky.....	29
2.3 Metoda tvorby dat.....	30
2.4 Metoda analýzy dat.....	35
2.5 Etika výzkumu.....	37
3 PRAKTICKÁ ČÁST.....	39
3.1 Battlování v Hip-Hopovém tanci.....	39
3.2 Zahraniční a česká Hip-Hopová scéna.....	42
3.3 Gender, oblečení a úprava vzhledu v Hip-Hopových battlech.....	46

3.4	Pohybový projev tanečníků a tanečnic	53
3.5	Gender v pohybovém projevu	57
3.5.1	Hip-Hopový battle – tanečnice Oomoo	63
3.5.2	Hip-Hopový battle – tanečník Paradox	66
3.6	Interakce mezi tanečníky a tanečnicemi v tanečních battlech.....	70
ZÁVĚR.....		80
POUŽITÁ LITERATURA		89
TEZE BAKALÁŘSKÉ PRÁCE.....		93
SEZNAM PŘÍLOH		98
Příloha č. 1: Přehled použitých videí.....		98
Příloha č. 2: Dotazování informátoři a informátorky		99
Příloha č. 3: Podoba informovaného souhlasu		99
Příloha č. 4: SZZ ze Sociologie		100
Příloha č. 5: SZZ z Metodologie		101
Příloha č. 6: SZZ ze specializace Studia současných společností		102

ÚVOD

Ve své práci jsem se rozhodla zabývat fenoménem Hip-Hopových battlů, jelikož sama delší dobu přicházím s touto komunitou do kontaktu a všímám si zde řady sociologicky zajímavých situací, kdy jednou z nich je fenomén genderu. Genderová identita má silnou souvislost s Hip-Hopovou kulturou i prostředím tance a jedná se o komplexní a mnohvrstvý fenomén. Cílem mé práce je více pochopit prvky, které v souvislosti s genderovou identitou v Hip-Hopových battlech vystupují jako důležité. Konkrétně se zabývám otázkami: *Jakým způsobem se odlišuje pohybový projev tanečníků a tanečnic v tanečním Hip-Hopovém battlu?* a *Jaký má genderová identita vliv na to, jak tanečníci a tanečnice vystupují v tanečním Hip-Hopovém battlu?* Zaměření své práce jsem volila jak na základě mého vlastního předporozumění tomuto prostředí, tak skrze prostudovanou literaturu.

Myslím si, že je toto téma důležité zkoumat, jelikož může poskytnout řadu informací o tom, jaký vliv má na pohyb mužů a žen to, do jaké genderové identity jsou socializováni. Ačkoliv výzkumníci a výzkumnice v sociálních vědách popisují, že na náš pohyb má mimo biologických faktorů vliv také socializace, z mého pohledu není v tanečním Hip-Hopovém prostředí toto téma příliš výrazné. Jak zmiňuji v teoretické části, západní společnost je často spojována s patriarchálním uspořádáním, které obvykle upřednostňuje mužské činnosti před ženskými. To se může projevovat také v prostředí tance, kde mohou být osoby na základě genderu hodnoceny odlišně. Jako argument pro potvrzování odlišného hodnocení může být použita například biologická předurčenost, která působí jako neměnná a podle které společnost může hodnotit v různých situacích muže jako úspěšnější. V mé práci se v tomto kontextu objevuje například téma fyzické síly, která je považována téměř za nepřekonatelnou překážku mezi muži a ženami a je popisována jako výhoda mužů. Některé poznatky v této oblasti ale naznačují, že vliv má také socializace a očekávání společnosti. Zaměření se na fenomén genderu v prostředí Hip-Hopových battlů může tedy vést k hlubšímu porozumění genderové sociální realitě, která se zde odehrává.

Má práce je rozdělena do tří hlavních částí. V první části se zabývám teoretickými poznatky, kde hlavní témata tvoří Hip-Hop a gender. Přistupuji k nim z pohledu feministické teorie a využívám konceptu dělat gender. Popisuji zde Hip-Hopovou kulturu a její vznik,

dále se věnuji konkrétně Hip-Hopovému tanci a jeho kontextu v České republice. Uvádím také poznatky týkající se Hip-Hopových battlů konkrétně a zmiňuji Hip-Hopovou kulturu ve vztahu k oblečení. Dále se věnuji tématu genderu, kde podrobněji uvádím teoretické rámce, ze kterých vycházím. Popisuji feministickou teorii, její pohled na gender a jeho sociální konstruovanost. Důležité je zde také téma genderu v kontextu Hip-Hopové kultury a tanečního projevu tanečníků a tanečnic. Pracuji také s teoretickým rámcem intersekcionality, která mi umožňuje porovnávat různé kategorie nerovnováhy a specifické vztahy mezi nimi. V neposlední řadě považuji za důležité zmínit také koncept hegemonní maskulinity, kdy pohlížím na Hip-Hopovou kulturu jako na prostor, kde je tento fenomén utvářen a reprodukován.

V další části se zabývám ve výzkumu použitou metodologií. Blíže zde vymezuji výzkumné cíle a otázky a objasňuji důvody použité metodologie. V práci jsem využívala kvalitativní metodologii, pro přiblížení se jedná o kombinaci analýzy videí Hip-Hopového battlu a polostrukturovaných rozhovorů s tanečníky a tanečnicemi. Představuji také způsob, jakým byla data vytvářena a analyzována. Uvádím tematickou analýzu a intersekcionalitu jako metody, skrze které k datům přistupuji. Zmiňuji také přístup feministické etiky ve výzkumu. Snažím se reflektovat také etické aspekty, se kterými jsem se v průběhu své práce setkávala.

Poslední část představuje empirickou kapitolu této práce a uvádím zde výsledky a interpretace, které vznikly na základě analýzy videí a polostrukturovaných rozhovorů. Poznatky těchto dvou typů dat kombinuji a uvádím je do vzájemných souvislostí. Jako nejdůležitější témata spojená s genderovou identitou se zde objevuje pohybový projev tanečníků a tanečnic, oblečení a vzhled v tomto prostředí a sociální interakce mezi tanečníky a tanečnicemi, které jsou zde uskutečňovány.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Hip-Hop

Hip-Hopová kultura představuje velmi komplexní fenomén, který vznikl přibližně v 70. letech minulého století v oblasti Jižního Bronxu v New Yorku mezi mladými příslušníky afroamerické menšiny a postupně se rozšiřoval nejprve po severovýchodním pobřeží USA (Alridge & Stewart, 2005) a později pronikla tato kultura i do dalších částí světa a stala se tak součástí života velkého množství lidí různého věku a etnik. Jak například popisují Derrick P. Alridge a James B. Stewart (2005) na Hip-Hop je potřeba pohlížet jako na širší fenomén, zahrnující jak oblast kulturní, tak politickou, ekonomickou či intelektuální, s rozsáhlými dopady na společnost, především pak na mladé lidi. Pro mou práci je také důležité zmínit, že tato kultura přináší určité genderové scénáře, vycházející především z heteropatriarchální¹ společnosti, které mají na její příslušníky vliv a naznačují odlišné pojetí mužů a žen, přičemž muži jsou spojováni více s dominancí a „tvrdotí“, zatímco ženy jsou více sexualizovány a považovány za submisivní (Mosley et al, 2016). Tento fenomén více rozebírám v dalších kapitolách věnovaných genderu v této kultuře.

Hip-Hopová kultura se od svého začátku opírá o čtyři základní složky, kterými jsou mc-ing neboli rapping a dj-ing, které zaštiťují hudební část, dále graffiti, tvořící výtvarnou složku a b-boying známý také jako breaking², který tvoří pohybovou část (Fiedler, 2003). Hip-Hopová hudba bývá označována za poslední proud tzv. „black music“ a celkově se v Hip-Hopové kultuře odráží vliv pouličního života této menšiny, kdy umělci reagovali na tehdejší životní podmínky (Fiedler, 2003). Ačkoliv je Hip-Hopová kultura používána jako vzdor proti majoritě, přebírá ale materialismus, který se ve většinové společnosti USA objevuje, a to například ve značkovém oblečení nebo drahých autech (Hazard-Donald, 2004). Neodmítá tak zcela některé aspekty většinové americké společnosti.

¹ Heteropatriarchát popisuje strukturu společnosti, ve které jsou privilegováni heterosexuální muži.

² Tanec, který je charakteristický energickými pohyby a velmi náročnými silovými prvky.

Dnes je již tato kultura přijímaná i mainstreamovou společností, v dobách jejího vzniku byl ale jednou z hlavních reakcí strach, a tak fungovala jako účinný nástroj pro vyjednávání místa pro afroamerickou menšinu v ulicích amerických měst (Hazard-Donald, 2004). V definování prostoru se pak jako obzvlášť účinné projevuje graffiti, které původně sloužilo gangům k vyhranění teritoria a postupně se stalo nástrojem individuálního sebevyjádření a upoutání pozornosti pro příslušníky menšin, kteří jinak stáli na okraji zájmu veřejných institucí (Rajakumar, 2012). Podobně jako tanec v Hip-Hopové kultuře bylo graffiti provázáno také se soutěživostí mezi umělci, kdy bylo důležité, aby byly tagy³ co nejvíce vidět, a tak se objevovaly na různých veřejných místech (Rajakumar, 2012).

Hudba, zejména pak rap, sloužila k zajišťování uznání a respektu, čehož bylo dosahováno přes tvrdý až agresivní projev (Fiedler, 2003). V nově vznikajícím hudebním stylu mělo výrazný vliv například jamajské reggae, z počátku se také velmi prolínala s funky music vznikající v podobném období a patrný byl zejména vliv hudebníka Jamese Browna, který je s funkovou hudbou spojován (Fiedler, 2003). Zdůrazňována pak bývá jeho skladba „Get On the Good Foot“, která bývá spojována s Brownovým specifickým tanečním projevem, který dále ovlivnil některé prvky v electric boogie⁴ nebo breakdancingu (Fiedler, 2003). Na breakdance, který tvoří v začátcích pohybovou složku Hip-Hopu, měla vliv také capoeira, která vznikala mezi africkými otroky v Brazílii, vyznačuje se jako neozbrojený zápas a podobně jako tanec v Hip-Hopové kultuře představuje reakci na sociální a životní situaci africké menšiny (Fiedler, 2003).

V 80. letech se začínají dostávat hudební skladby především skrze rádio mezi spotřebitele, kteří neměli vazby na původní kulturu (Rajakumar, 2012). Jako hlavní rozdíl například Rajakumar (2012) popisuje to, že původně byla Hip-Hopová kultura složena z různých aktivit (čtyři základní složky Hip-Hopu), které byly propojeny a praktikovány příslušníky tzv. „old school“ éry. Autor popisuje, že když se dále dostala mezi společnost, která neměla s původní kulturou spojitost a nepodílela se na praktikování všech základních složek Hip-Hopu, začala se transformovat do podoby spíše mainstreamového hudebního

³ Jednoduchý stylizovaný podpis nebo značka graffiti umělce

⁴ Taneční styl vyznačující se vytvářením trhavých vln pomocí mikro pohybů prováděných velmi rychle za sebou.

stylu. Také Hunter (2011) popisuje, že ačkoliv Hip-Hop zaujal důležité místo mezi bělošskými mladými lidmi, běloši se stávají spíše spotřebiteli skrze různé produkty Hip-Hopové kultury, které spotřebovávají než jejími aktivními účastníky. Hlavní zásluhu na celosvětovém rozšíření této kultury mají technologie a „*popularita hip-hopu po celém světě je částečně založena na tom, že marginalizaci, útlaku a zápolení rozumí mnoho mladých lidí*“ (Stapleton, 1998, str. 228). Tato kultura poskytla prostor pro bližší porozumění tématům týkajících se afroamerické mládeže, zprostředkovala možnost bělošským mladým lidem pochopit jejich perspektivu, a tak si „*Hip-Hop přisvojil roli kulturního a politického hlasu celé generace mladých lidí*“ (Stapleton, 1998, str. 219).

Další vývoj této kultury mimo zájem mainstreamové společnosti, médií či reklamního průmyslu zásadně ovlivnil také aktivnější vstup žen, kdy ženy jak v hudbě, tak i v tanci vytvářejí nové prvky Hip-Hopové kultury a narušují často až misogynní projev, který se objevuje u mužů (Hazzard-Donald, 2004).

1.1.1 Tanec Hip-Hop

Tanec byl již v dobách vzniku Hip-Hopové kultury její důležitou složkou a v té době se objevoval zejména v podobě breakdancingu. Tanec Hip-Hop, který ale představuji v této práci je spíše spojený s pozdější podobou tance v této kultuře, který se v průběhu času vyvíjel pod vlivem dalších tanečních stylů i společenských procesů, které se odehrávaly. Z hlediska toho, co přesně spadá pod tanec Hip-Hop a jak se tento styl člení, se literatura v termínech často rozchází. Důvodem může být, že v Evropě se setkáváme s odlišným označením pro Hip-Hop jako je například „hype“, „new jack swing“ nebo „new style“, kdy tanečníci a tanečnice z USA, kteří se dostávají s evropským prostředím do kontaktu, upozorňují, že ačkoliv jsou tato označení v Evropě velmi zažitá, v USA se nepoužívají a vznikla spíše vlivem nedostatku informací o Hip-Hopu (Návrátová et al, 2010). Vzhledem k tomu, že má výzkumná část práce se věnuje tanci Hip-Hopu v evropském kontextu, považují kategorii „new school“ za nejvíce relevantní k tomu, co je ve výzkumné části považováno za tanec Hip-Hop. Ve snaze lépe pochopit, co přesně znamená tanec Hip-Hop jako samostatný taneční styl, uvádím několik autorů a porovnávám jejich rozdělení tohoto tanečního stylu.

Podle Návrátové et al (2010) je s počátky Hip-Hopového tance, kterému se občas říká také freestyle, spojován především tanečník Buddha Stretch, který se v začátcích věnoval především breakdancu a poppingu⁵ a později se snažil všechny své zkušenosti se streetovými tanečními styly spojovat dohromady, a ačkoliv nebyl jediný, podařilo se mu nově vznikající styl popularizovat a společně s tím pokládat základy rozvíjejícího se Hip-Hopu. Tanec Hip-Hop tedy představuje spojení řady prvků, které již předtím využívaly jiné streetdancové styly, kdy velký vliv má například popping, breakdance nebo boogaloo⁶ (Návrátová et al, 2010). Martin Fiedler (2003) v knize Hip hop forever uvádí dělení na „old school dancing“ a „new school dancing“, přičemž pod „old school“ spadají styly jako je locking⁷, electric boogie či breakdance. Podle autora pak „new school dancing“ označuje novou formu, která se vyvíjela s novými hudebními trendy, které se objevovaly v Hip-Hopové hudbě zhruba v polovině 80. let a tanečníci/tanečnice zde spojují prvky například z poppingu a lockingu a vytváří si vlastní pohybový slovník. „New school dancing“ pak dle mého pohledu odpovídá tomu, jak je popsán Hip-Hop v knize Tanec v České republice, kde je také spojován s polovinou 80. let a spojováním prvků předchozích stylů (Návrátová et al, 2010).

Jiné dělení uvádí také Katrina Hazzard-Donald (2004), která rozděluje Hip-Hopový tanec na waack, kam řadí třeba popping a locking, dále breakdancing a rap dance, který nejvíce připomíná evropský popis „new schoolu“. Rap dance podle autorky spojuje předchozí prvky waacku a breakdancingu a uvádí charakteristické kroky jako je například „running man“, které spojuje s „new schoolem“ také například Fiedler (2003). Rap dance na rozdíl například od breakingu připouští také účast žen, ačkoliv je stále dominantou mužů (Hazzard-Donald, 2004). Rap dance „*oslavuje mužskou solidaritu, sílu a soutěživost, tedy témata, která by se dala očekávat v sociálním tanci v době vysoké nezaměstnanosti černých mužů a nedostatku pracovních míst, o která musí muži stále více soutěžit se ženami*“ (Hazzard-Donald, 2004, str. 510). Také Rajakumar (2012) upozorňuje na to, že v tanci Hip-Hopu je potřeba oddělovat původní podobu v začátcích vznikající kultury a pozdější formu tance a kultury, která se objevuje pod vlivem zájmu mainstreamové společnosti.

⁵ Taneční styl, který se vyvíjel kolem 70. let v USA zejména v Los Angeles a je součástí Hip-Hopové kultury.

Hip-Hopová kultura je spojená s obdobím boje za ekonomická i politická práva Afroameričanů v USA, a to se projevuje i v tanci, který je výrazně spojován s muži a jejich asertivitou, přičemž byl odmítán i tanec mezi partnery (Hazzard-Donald, 2004). „*Zejména v raném Hip-Hopu muž nepřebírá pohodový, klidný a sebevědomý styl, který je charakteristický pro dřívější populární taneční projevy. I ve svých počátcích hip-hopový tanec agresivně prosazoval mužskou dominanci*“ (Hazzard-Donald, 2004, str. 509). Soutěživost přitom v návaznosti na nepříznivou ekonomickou situaci afroamerické menšiny vystupuje také mezi příslušníky odlišného genderu, a to zejména z důvodu, že afroameričtí muži jsou vnímáni rasistickou společností jako možné nebezpečí, a proto většinová společnost snadněji přijímá afroamerické ženy (Hazzard-Donald, 2004). V součinnosti s aktivitami feministického hnutí se tak dle Hazzard-Donald (2004) utváří prostředí vzájemné soutěživosti. Dle autorky tanec Hip-Hop tak pro muže představuje prostředí, kde mohou v rámci agresivního projevu bezpečně vyjádřit svou frustraci a upevňovat svou pozici. Z hlediska vyhraňování se skrze Hip-Hopový tanec pak můžeme pozorovat ještě třetí rovinu, která se týká starší generace, jelikož kvůli atletické povaze tohoto tance vzniká prostředí zejména pro mladé muže, kteří se dostávají do popředí (Hazzard-Donald, 2004). Hip-Hopový tanec tedy na několika rovinách nastoluje konfliktní až agresivní prostředí.

V době, kdy Hip-Hopová kultura vznikala, nebyly příliš dostupné digitální technologie a základem šíření nové kultury byly především ústně předávané příběhy v dané komunitě (Johnson, 2018). Rozvoj komunikačních technologií, zejména pak internetu, přinesl intenzivnější šíření Hip-Hopové kultury mimo hranice USA a dostává se tak i do Evropy, kde evropské prostředí přebírá americkou Hip-Hopovou scénu jako svůj vzor, ale na základě kulturních odlišností prochází jiným vývojem (McCarren, 2013). Jak píše autorka Felicia McCarren (2013) například ve Francii byl zpočátku tento styl spojován s menšinovými komunitami, byl také prostředkem pro projev politického vzdoru a sociálních nerovností a je zde jistá spojitost, protože tanečníci a tanečnice Hip-Hopu ve

Je typický rychlým střídáním kontrakce a uvolnění svalů, což na těle vytváří charakteristický otřes.

⁶ Improvizací pouliční taneční styl kombinující soulové kroky a robotické pohyby. Využívá iluze, omezení svalů, zastavování, robotické pohyby a vlnění.

⁷ Energický taneční styl, který se charakteristicky rychlými a výraznými pohyby, kdy tanečník střídá uvolněné pohyby s náhlými pohyby, při kterých zastaví tělo a zůstane na okamžik v určité pozici. Často obsahuje expresivní gesta, skoky a pózy.

Francii se často inspirovali a identifikovali s americkou scénou. Ve Francii ale dle autorky tanec tolik neprochází komercializací, jako v USA a je kladen důraz spíše na jeho uměleckou stránku a expresi. McCarren (2013) uvádí, že francouzská Hip-Hopová scéna se stává s postupem času sama o sobě celosvětově vlivnou. Jako další odlišnost autorka uvádí, že oproti USA ve Francii nenacházíme takovou spojitost s gangy, což se odráží i v pohybech v tanci.

Damjanović et al (2022) se také ve výzkumu věnují tanci Hip-Hopu v evropském kontextu, konkrétně v srbské komunitě tanečníků, kteří se účastní Hip-Hopových battlů a i zde se projevuje, že tanečníci se dostávají do kontaktu s touto kulturou zprostředkovaně skrze videoklipy, filmy nebo například zahraniční akce. I přesto ale členové srbské Hip-Hopové komunity uvádějí, že tato kultura pro ně představuje více než umění a stává se každodenní součástí jejich života (Damjanović et al, 2022).

1.1.2 Hip-Hop v České republice

Do České republiky Hip-Hopová kultura proniká výrazněji až během devadesátých let, kdy se k nám začala postupně dostávat Hip-Hopová hudba (v ČR spíše nepřesně označována jako rap), a to kvůli komunistickému režimu, který do té doby bránil šíření informací z USA, kde mezitím kultura vznikala a rozvíjela se (Návrátová et al, 2010). Hip-Hop jako taneční styl se k nám dostává především díky hudebním videoklipům, kde se tanec objevoval (Návrátová et al, 2010). V médiích se zde nedostávalo této kultuře tolik pozornosti, a tak hlavním prostředím, kde se vyvíjela, byly kluby, pořádané jamy a b-boys battly (Fiedler, 2003). Hip-Hop se stává také součástí zdejších tanečních soutěží, kde se ho ale nedaří více rozvinout, pro řadu tanečníků a tanečnic se nachází spíše na okraji zájmu a větší pozornost vzbuzují undergroundové battly, které nejsou pořádané pod záštitou tanečních organizací (Návrátová et al, 2010). Zásadní pro vývoj Hip-Hopové kultury v ČR pak byla především účast českých tanečníků na zahraničních akcích, kteří pak nabyté zkušenosti přenášeli zpátky do zdejšího prostředí. Nejvýrazněji se tento vliv projevuje v roce 2005, kdy se různí zástupci českých tanečních škol účastnili francouzské akce *Juste Debout*, skrze niž se do Evropy dostává řada amerických průkopníků (Návrátová et al, 2010).

1.1.3 Hip-Hopové taneční battly

Podstatnými složkami nově rozvíjející se kultury bylo sebevyjádření, originalita a také získávání respektu, což se projevilo i v charakteristice nově vznikajícího tanečního stylu, v jehož začátcích se jednalo o improvizovaný tanec v ulicích amerického Bronxu provozovaný především mladými Afroameričany (Rajakumar, 2012). Taneční battly představují významný společenský fenomén, protože především v době svého vzniku vytvářely prostředí, kde bylo umožněno příslušníkům afro-americké menšiny performovat jejich sociální situaci a postavení (Johnson, 2018). Vycházejí z kultury gangů v americké minoritě a v době vzniku v New Yorku sloužily k méně násilnému vyřizování sporů a vyznačování teritoria mezi gangy (Hazard-Donald, 2004). Podobně o funkci battlů píše také Johnson (2018) a uvádí, že to dává vznik tanečním crew, které do jisté míry hierarchii gangů následují. Zmíněná násilnost, náročnost či nebezpečnost, byly také prvky, které byly zejména v počátcích používány jako argumenty k vylučování žen z prostředí, které bylo označováno jako „neženské“ (Johnson, 2018). To se proměňuje, jak píše například Hazard-Donald (2004), až v pozdějších formách Hip-Hopového tance, který prošel určitým vývojem a začal představovat méně akrobatický taneční styl. Autorka uvádí, že v té době začíná toto prostředí připouštět účast žen, ale stále se jedná o dominantně mužskou záležitost.

Pokud se zaměřím na samotné principy tanečních battlů, Johnson (2018) uvádí ve svém výzkumu Hip-Hopových streetdance tanečníků v New Yorku čtyři, které toto prostředí formují. Popisuje mezi nimi survivalismus, který odkazuje na souvislost battlu a bitvy a představuje touhu tanečníka či tanečnice přebít svého soupeře a následně vytváří v tomto prostředí hierarchické uspořádání. Dále vystupuje jako významné strategizování, které ukazuje, že taneční battle je více než improvizovaný tanec, kde roli hraje úroveň tanečních dovedností, ale jedná se také o promyšlené, často manipulativní techniky, kterými se tanečník či tanečnice snaží porazit toho druhého (Johnson, 2018). „*Strategizace nám připomíná, že zasahovat do sociálního světa prostřednictvím imaginativních prostředků také znamená změnit své podmínky v něco výhodného pro sebe (Johnson, 2018, str. 65).*“ Dále Johnson (2018) popisuje princip, který označuje jako nomádství, kdy tanečníci či tanečnice musí pro dosažení prestiže a ocenění podstupovat řadu battlů i mimo svojí užší skupinu lidí, rozšiřovat svojí sociální síť a budovat tak svou reputaci. Jako poslední princip pak zmiňuje ilusionismus, kdy tanečník či tanečnice musí detailně porozumět pohybu skrze kulturní

kontext a posouvat tento pohyb na další úroveň. Právě výše zmíněné principy ukazují, že battle představuje zajímavý společenský fenomén, protože mimo předváděného tance hrají zásadní roli také sociální interakce, které jsou zde uskutečňovány.

Výzkum interakcí v Hip-Hopovém battlu představuje například Dodds (2016), která se zaměřuje na obličejové výrazové prostředky tanečníků a zdůrazňuje komunikační stránku této interakce, kdy battle představuje organizovanou taneční výměnu, která probíhá mezi tanečníky face to face. Autorka z hlediska komunikace v battlu uvádí například význam úsměvu, kdy mimo ukazování radosti a sdílení tance má úsměv často také ironický význam. Tanečníci a tanečnice ho využívají k znejistění, podráždění či zastrašování svého soupeře. Dále je zmíněno, že může být využíván k tomu, aby tanečník či tanečnice vypadal více „cool“, což je další důležitý aspekt, který v battlu vystupuje a kterého se účastníci battlu snaží dosáhnout. Výraz obecně je dle autorky důležitou složkou, na kterou je nutno pohlížet v souvislosti s pohybem těla, se kterým může být buď v rozporu nebo souladu, což může být jak pozitivní, tak negativní stav. Dle autorky je například cílem tanečníků neukázat ve svém výrazu chybu, kterou udělaly ve svém pohybovém projevu. Dodds (2016) uvádí jako další důležité faktory, které utvářejí dynamiku mezi soupeřícími tanečníky a tanečnicemi fyzický kontakt a blízkost nebo třeba oční kontakt.

Dále například srbský výzkum tamější komunity potvrzuje význam tanečních battlů pro Hip-Hopovou komunitu, opět zdůrazňuje komunikaci a socializaci, která je zde uskutečňována a zdůrazňuje také autentické sebevyjádření, které freestyle tanečníkům umožňuje (Damjanović et al., 2022).

1.1.4 Gender, oblečení a úprava vzhledu v Hip-Hopové kultuře

Jak už bylo zmíněno, Hip-Hopová kultura od svého počátku ovlivňuje řadu aspektů života zejména mladých lidí, a to i v případě oblékání, které je zároveň silně provázáno s tancem. Fiedler (2003) zmiňuje, že kluci žijící touto kulturou se oblékali univerzálně v tom smyslu, aby v oblečení mohli dělat všechny aktivity napříč dnem od street ballu po večerní tanec v klubu, a tak jejich oblečení nejčastěji představovala volná mikina s kapucou, široké kalhoty a tenisky. Specifický styl oblékání do této kultury přinesli tanečníci breakdance, kteří se oblékali tak, aby jim nic nebránilo v pohybu a oblečení podporovalo rotace v tanci na zemi a oblíbené se tak staly joggingové a šustákové soupravy, větrovky, volná trika

s kapucou a nízké sportovní boty s neklouzavou podrážkou (Fiedler, 2003). Poměrně specifický styl oblékání tak provází Hip-Hopovou kulturu i tanec od jejich počátků.

Andreana Clay (2003) ve svém výzkumu mezi mladými Afroameričany a vlivu Hip-Hopové kultury také zdůrazňuje roli oblečení. Z autorčina výzkumu vyplývá, že jako více populární působili mladí lidé, kteří dokázali správně manipulovat s prvky Hip-Hopové kultury, přičemž jedna ze základních položek bylo právě oblečení. V souvislosti s chlapcem vystupujícím ve výzkumu bylo jako oblečení typické pro úspěšnou manipulaci módy uvedeno velké triko, volné kalhoty a tenisky a u dívky vystupovaly jako typické také široké kalhoty, ale zároveň zdůrazňující její pas, upnutý top, který odhaluje střed těla a důraz byl kladen také na úpravu vlasů, které byly volně rozpuštěné (Clay, 2003). Zacházení s oblečením se tak ukazuje jako důležitý prvek Hip-Hopové kultury, skrze který mladí lidé konstruují svou identitu. Clay (2003) také popisuje, že od žen je vyžadována více sexualizovaná performance, kategorii oblečení nevyjímaje.

Oblečení samo o sobě i mimo zaštitění Hip-Hopovou kulturou představuje důležitý prvek v konstrukci identity, a to zejména ve spojitosti s genderem. Jako jeden ze základních nástrojů pro konstrukci genderové identity uvádí oblečení například West a Zimmerman (1987). Zejména v oblasti západní Evropy a Severní Ameriky oblečení do jisté míry následovalo a udržovalo dichotomický genderový systém, tedy rozdělení muž/žena, a i v době, kdy se začalo objevovat tzv. „unisex“ oblečení si zachovává do jisté míry genderové rozdělení (Rossi & Clark, 2020). Móda a oblékání je často popisováno jako ženská záležitost, a tak bylo také často považováno za banální téma oproti těm mužským. U žen se ale objevuje v moderní západní společnosti větší svoboda volit mezi oblečením spojovaným s maskulinitou a feminitou, než je tomu u mužů (Rossi & Clark, 2020). I přes to, že se v průběhu času rozvolňovaly dichotomické kategorie oblečení, přetrvávají vzorce oblékání, které jsou označovány za feminní nebo maskulinní, kdy s ženami bývají spojovány sukně, vysoké podpatky, dále ozdobné šperky, oblečení zdůrazňující tělesné křivky, dlouhé vlasy nebo líčení, kdy zejména poslední čtyři zmíněné aspekty bývají spojovány se znaky ženské krásy (Rossi & Clark, 2020). S muži jsou naopak spojovány krátké vlasy, stále i kalhoty, saka či obleky a absence šperků či líčení (Rossi & Clark, 2020).

Jak bylo popsáno v začátku této kapitoly, určitý požadavek na dichotomické rozdělení mezi muži a ženami v oblékání se objevuje také v Hip-Hopové kultuře.

Dodržování těchto požadavků je spojeno s větší popularitou mladistvých pohybujících se v této kultuře. Ačkoliv se styl oblékání podobá, po ženách je požadováno oblečení, které více zdůrazňuje jejich tělesné křivky zejména v horní části těla a také se více objevuje manipulace s vlasy (Clay, 2003), přičemž tyto aspekty popisují také Rossi a Clark (2020) v rámci genderových odlišností v oblékání. Obecné předpoklady pro genderové odlišnosti v oblékání se tedy objevují také v rámci Hip-Hopové kultury. V Hip-Hopovém tanci konkrétně jsem se v literatuře setkala především s popisem mužského oblečení, což může být spojeno se silnou provázaností Hip-Hopového tance s maskulinitou. Toto téma se objevuje také v rámci výzkumných rozhovorů v praktické části, kdy informátoři a informátorky odkazují na univerzální styl oblékání v rámci taneční komunity, který nosí jak muži, tak ženy. Analýzou tohoto fenoménu se více zabývám v praktické části.

Hlubší diskuzi tématu genderu a jeho souvislosti s Hip-Hopovou kulturou se věnuji v následující kapitole.

1.2 Gender

V rámci studií, které se věnují výzkumu genderu, se objevují různé sociologické přístupy, které na tento fenomén pohlížejí odlišně. V následující části popisuji, z jakých přístupů ve své práci vycházím a jaké koncepty jsou důležité.

„Lidé se definují mnoha různými způsoby – a jedním z těch nejzákladnějších je, když řeknou 'jsem muž' nebo 'jsem žena', když se vymezují z hlediska pohlaví“ (Renzetti & Curran, 2005, str. 20). Jak je zmíněno v uvedené citaci, být „mužem“ nebo „ženou“ představuje zásadní část toho, jak jedinci sami sebe definují. Tato představa zahrnuje širší pojetí než pouze biologicky předurčené pohlaví, které poskytuje jakýsi základ, ale pro komplexní pochopení je potřeba zapojit také společenskou konstrukci, kterou představuje právě gender, který zahrnuje maskulinitu a feminitu (Renzetti & Curran, 2005). Dalším termínem, který je v kontextu studia genderu důležité zmínit, je genderová identita. Uvádím například definici autorky Phyllis A. Katz (1986), která popisuje genderovou identitu jako *„psychologický konstrukt, vypovídající o individuální fenomenologické zkušenosti být maskulinní a/nebo femininní“* (jak je citováno v Křížkové, 2001, str. 1). Nad genderovou identitou tedy také často uvažujeme jako nad sociálním konstruktem a u většiny členů společnosti se genderová

identita shoduje s kulturní definicí biologického pohlaví (Křížková, 2001).

Sociální interakce jsou ve společnosti provázeny také genderovými stereotypy, které formují jednání s druhými lidmi a představují „*zjednodušující popisy toho, jak má vypadat ,maskulinní muž‘ či ,feminní žena‘*“ (Renzetti & Curran, 2005, str. 20). Přisuzování určitých vlastností či způsobů chování v závislosti na pohlaví se objevuje také na vyšší, tedy strukturální, úrovni dané společnosti a je zakotveno v jejím institucionálním uspořádání, které utváří pohlavně-genderový systém této společnosti (Renzetti & Curran, 2005). Jedním takovým systémem je například patriarchát, ve kterém žije většina společnosti, spočívá v nadřazenosti mužů nad ženami a typické je také vyšší společenské hodnocení činností či vlastností, které jsou spojovány s muži než těch spojovaných s ženami (Renzetti & Curran, 2005). Toto uspořádání společnosti má význam i v této práci, protože může vést k možným vysvětlením procesů, které se dějí na úrovni tanečního Hip-Hopového prostředí a Hip-Hopových battlů.

Sociologické paradigma, které dává důraz na společenskou konstrukci genderu je například feministická teorie, která neopomíná ani biologické předpoklady, které v menší míře bere také v potaz (Renzetti & Curran, 2005). Poukazuje na neoddělitelnost těchto dvou faktorů, upozorňuje na to, že genderové nerovnosti a útlak není rovnoměrný napříč rozdílnými skupinami lidí a zohledňuje také fenomény jako je sexismus, rasismus nebo útlak na základě odlišné tělesné zdatnosti (Renzetti & Curran, 2005). V tom nacházím hlavní shodu mezi tímto paradigmatickým a problematikou genderu v Hip-Hopových battlech, kterou se zabývám.

Feministická teorie se objevuje v akademickém prostředí od konce 70. let (Shildrick, 2016) a jedním z důležitých fenoménů, kterým se feminismus zabývá, je sexismus, kdy tento termín popisuje hodnocení mužského pohlaví jako cennějšího a v řadě situací odráží širokou společenskou představu o tom, že nejsou tolik zajímavé a přínosné činnosti, myšlenky a názory žen oproti mužským (Renzetti & Curran, 2005). Feministické paradigma ale neznamená vytěsnění mužské zkušenosti, ale požaduje rovné začlenění zkušeností obou pohlaví (Renzetti & Curran, 2005). Další téma, které v kontextu této teorie vystupuje, jsou otázky těla a tělesnosti, ačkoliv se objevují také období, kdy bylo toto téma upozaďováno (Shildrick, 2016). „*V současném feministickém bádání tělo nikdy není pouhým povrchem, či zápisem, který lze číst jako text; je entitou, jež je vzájemně ustavována anatomickými,*

biologickými, sociálními a diskursivními parametry“ (Schildrick, 2016, str. 8).

Důležitou stránkou feministické perspektivy ve výzkumu je to, že ačkoliv se výzkumníci snaží o dosažení určité míry objektivity, zohledňují také subjektivitu výzkumníka, kterou považují za neoddelitelnou a vědomě s ní pracují (Renzetti & Curran, 2005).

1.2.1 Dělat gender

V návaznosti na pojetí genderu jako sociálně konstruovaného fenoménu uvádím koncept, který představuje zásadní východisko, které ve své práci využívám a popisují ho West a Zimmerman (1987). Autoři uvádějí v práci *Dělat gender*, že gender nepředstavuje fixní fenomén, ale je produkován a reprodukován v rámci každodenních interakcí a popisuje rozdíly mezi pohlavím, pohlavní kategorií a genderem. Podle autorů pohlaví představuje biologicky ustanovené rozdělení, dále pohlavní kategorie popisuje společností vyžadované identifikační projevy, na základě kterých je osoba přiřazena k jedné nebo druhé kategorii, která předpokládá pohlaví osoby. Následně popisují gender, který představuje chování reagující na normativní představu pro danou pohlavní kategorii, kdy toto chování z ní nejen vychází, ale také potvrzuje příslušnost k této kategorii.

West a Zimmerman (1987) uvádějí, že gender pro ně představuje něco, co lidé spíše dělají, než něco, čím jsou a odmítají tak stanoviska biologického determinismu. Osoby dle autorů pro vyjádření své genderové identity využívají řadu nástrojů, kterými je například oblečení, chování či gesta. Autoři také uvádějí, že gender představuje širší fenomén než individuální charakteristiku, jelikož je konstruován jak na základě sociálních interakcí, tak prostřednictvím institucí. Od lidí je očekáváno, že se budou chovat v souladu s normativními představami genderu, tedy že naplní buď maskulinní nebo feminní představu a samotná očekávání také ovlivňují to, jak se lidé chovají. Společností udržované genderové normy jsou také prostředím pro naplňování moci a nerovnosti, kdy často posilují patriarchální uspořádání společnosti, pomáhají udržet mužskou dominanci a zároveň podřízenost žen (West & Zimmerman, 1987). „*Dělat gender znamená vytvářet rozdíly mezi dívkami a chlapci a ženami a muži, rozdíly, které nejsou přirozené, esenciální ani biologické. Jakmile jsou tyto rozdíly vytvořeny, slouží k posílení ‚esenciálnosti‘ genderu“* (West & Zimmerman, 1987, str. 137). Autoři také uvádějí, že například feminismus může vytvořit podpůrné

prostředí proto, aby byly zpochybňovány dosavadní přesvědčení a jedincům bylo umožněno širší prozkoumávání možností.

Diskutováno je také učení se kategorizaci u malých dětí, u kterých je popisováno jako nutnost rozeznávat a používat pohlavní kategorie v sociálních interakcích, kdy chlapeci se učí zejména stránkám fyzické síly a adekvátních dovedností, pomocí kterých jsou schopni ovlivňovat své okolí, zatímco dívky se učí spíše tématům vzhledu (West & Zimmerman, 1987). Pokud pak ženy vykonávají činnost, která je spojována s muži nebo naopak, bývá tato situace vnímaná jako narušení sociálního pořádku, které může být penalizováno a obvykle ženy vykonávající činnost spojenou s muži jsou vystaveny větším překážkám než muži vykonávající tradičně ženskou činnost (West & Zimmerman, 1987).

West a Zimmerman (2009) publikují také článek, ve kterém reagují na kritiku a přístup výzkumníků a výzkumnic ke konceptu „dělat gender“. Autoři diskutují myšlenku „odstraňování genderu“ kdy uvádí, že tento termín naráží na situace, během kterých jsou narušeny tradiční genderové normy a naznačuje gender jako kategorii, která přestává být společensky relevantní, jelikož popisuje úplné upuštění od genderových norem. Autoři nastiňují, že podle nich se jedná spíše o posun v normativních očekáváních genderových rolí a popisují tzv. „přetváření genderu“, kdy tento koncept reflektuje změny v sociálních praktikách a interakcích, které mění způsob, jakým je gender vykonáván a vnímán v konkrétních kontextech. Autoři popisují, že odpovědnost za gender je ovlivněna historickými a strukturálními podmínkami, což naznačuje, že jejich změny mohou vést k novým způsobům vyjádření genderových rolí.

1.2.2 Gender a Hip-Hop

V návaznosti na sociální konstrukci genderu a důležitost prostředí, ve kterém se osoby vyskytují, je nutné zapojit do tohoto tématu také Hip-Hopovou kulturu, která představuje především mezi mladými Afroameričany důležitý kontext, skrze který můžou utvářet příslušníci této komunity svou identitu a zároveň tak utvářet svůj gender dle tohoto specifického prostředí. „*Genderové scénáře zakotvené v hip-hopové kultuře udržují úzké verze maskulinity a feminity, které mnozí mladí lidé přijímají a ztotožňují se s nimi*“ (Mosley et al, 2016, str. 138).

Výzkumem na toto téma se zabývá například Andreana Clay (2003), která v rámci své etnografické studie uvádí, že Hip-Hopová kultura je pro mladé příslušníky menšiny důležitá, aby sami sebe mohli vnímat jako „autenticky černé“. Autorka uvádí, že v City Youth Center v Kalifornii, kde její výzkum probíhal „byly více populární ti mladí lidé, kteří úspěšně předváděli Hip-Hopovou identitu skrze manipulaci módy, gest a hudby“ (Clay, 2003, str. 1351). Autorka dále uvádí, že pro muže obecně bylo snadnější dosáhnout pozornosti a pokud chtějí dosáhnout pozornosti ženy, je na ně kladen nárok vystupovat jak v souladu s černošskou identitou, tak především s tou feminní, která odpovídá submisivním a sexualizovaným vzorům žen zobrazovaných v Hip-Hopové kultuře.

Stephens a Phillips (2003) se ve výzkumu zabývají tím, jaké genderové scénáře jsou v kontextu Hip-Hopové kultury připisovány afroamerickým ženám, se kterými se tyto ženy dále identifikují a uvádí osm hlavních scénářů, mezi které patří například „zlatokopka“, „diva“, „lesba“ nebo „gangster bitch“. Autoři srovnávají nynější scénáře s dřívějšími a uvádí, že v jejich rámci přetrvává sexualizace afroamerických žen, která má často spíše negativní podtext.

Scénářům, které jsou připisovány naopak mladým afroamerickým mužům se ve své práci věnují například Roberts-Douglass a Curtis-Boles (2013), kteří popisují, že jsou velmi používané odkazy na hypermaskulinitu a uvádí, že více než polovina mužů v jejich výzkumu se setkala během dospívání s nátlakem na to, aby odpovídali určité představě maskulinity, kdy zásadní zde byla především role vrstevníků. Autoři identifikovali sedm konkrétních scénářů na základě různých sociálních prostředí, které jsou spojovány s afroamerickými muži, mezi které patří například „tvrdák“, „svůdce žen“, „gangster“ nebo „atlet“, přičemž všechny tyto scénáře se vztahují k normativnímu pojetí maskulinity.

Mosley et al (2016) se pak zabývají tím, jaký má Hip-Hopová hudba vliv na mladé lidi a její vliv na genderové role, které mladí, identifikující se s touto hudbou, prezentují na sociální síti Instagram. Autoři uvádějí analýze instagramových příspěvků spojených se třemi populárními Hip-Hopovými písněmi, že mladí lidé z velké části přebírají a produkují genderové role Hip-Hopové kultury, ačkoliv se objevuje i malá část mladých lidí, kteří ustálené představy narušují a rozšiřují. Scénáře, které jsou zakotveny v heteropatriarchální představě, utvářejí poměrně úzké možnosti, podle kterých mohou mladí lidé utvářet gender a často je limitují ve vlastním pojetí jejich genderové identity (Mosley et al, 2016).

Z uvedených poznatků vyplývá, že gender v Hip-Hopové kultuře je důležité téma a jeho studování nám umožňuje lépe pochopit řadu sociálních interakcí, které se na úrovni této kultury uskutečňují, jelikož Hip-Hopová kultura přináší pro její příslušníky jisté ukotvené scénáře, které ovlivňují jejich jednání.

1.2.3 Intersekcionalita

Jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, Hip-Hopová kultura hraje roli v utváření genderu jejich příslušníků. Zároveň vychází z afroamerické menšiny v USA a jako důležité tak vystupuje téma rasy. Z toho důvodu uvádím intersekcionalitu jako teoretický rámec a zároveň ji používám jako metodu analýzy dat a zmiňuji ji také v metodologické části.

Pojmem intersekcionality se zabývala zejména autorka Kimberlé Crenshaw (1989), která se zaměřuje na zkušenost černošských žen a uvádí, že na téma diskriminace je často pohlíženo pouze z pohledu jedné kategorie, která obvykle zahrnuje jinak privilegované osoby a vymazává zkušenost osob, které se potýkají s diskriminací na více úrovních. Autorka popisuje, že feministická teorie a antirasistický diskurz často nezohledňuje interakci rasy a genderu a tím někdy vyčleňuje zkušenost černošských žen.

Téma intersekcionality se tak dále vyvíjí zejména na základě kritiky mainstreamového feminismu, kdy černošské feministky požadovaly větší zapojení tématu rasy do feministické teorie (Taylor, 2010). Tento pojem „*odkazuje na vzájemně konstruovanou povahu sociálního rozdělení a na způsoby, jakými je v každodenním životě zažíváno, reprodukováno a jak je mu odporováno*“ (Taylor, 2010, str. 38). Feminismus tak nastoluje prostředí, které se zabývá kategoriemi jako je gender, rasa nebo sexualita ve vztahu ke konstrukci identity a odlišnostem a zabývá se tím, které kategorie jsou v těchto procesech relevantní a důležité (Taylor, 2010).

Objevuje se ale také požadavek na přehodnocení cílů intersekcionality, aby se tento teoretický rámec mohl dále rozvíjet. Například Nash (2008) uvádí, že je nutné se více soustředit na specifické způsoby marginalizace černošských žen a upustit tak od pouhého začlenění marginalizované skupiny do existujícího systému bez přehodnocení jeho struktur a přejímání kumulativního přístupu k pojetí identity. Autorka tak stanovuje čtyři aspekty intersekcionality, které by dle ní měly projít přehodnocením. Patří mezi ně přesnější definování metodologie a intersekcionality obecně, její empirická platnost a problém s

používáním pouze černých žen jako typického příkladu intersekcionality (Nash, 2008). Dle Nash (2008) je potřebné hlouběji zkoumat, jak různé formy moci ovlivňují identitu a jak ji osoby prožívají a strategicky využívají.

1.2.4 Hegemonní maskulinita a Hip-Hop

Dalším důležitým východiskem je koncept hegemonní maskulinity. Od doby svého vzniku byla Hip-Hopová kultura spojována především s muži, a to i v případě tance. Například Dodds (2016) popisuje, že Hip-Hopové battly představují soutěživé prostředí, které je silně provázané s hegemonní maskulinitou.

Autoři Connell a Messerschmidt (2005, str. 832) popisují, že *„hegemonní maskulinita byla chápána jako vzorec praktik (tj. věci, které se dělají, nikoliv jen soubor očekávání rolí nebo identity), který umožňuje pokračovat v nadvládě mužů nad ženami.“* Představuje tedy kulturně idealizovanou formu mužského chování, která se zaměřuje na odvahu, agresi, autonomii, technické dovednosti nebo také tvrdost (Donaldson, 1993). Hegemonie pak popisuje získávání a udržování moci ve společnosti, kdy hegemonní maskulinita je její součástí a projevuje se tím, že dominantní skupiny mohou určovat normy a morální hodnoty společnosti (Donaldson, 1993).

Connell a Messerschmidt (2005) uvádí také reakci na kritiku a reformulaci konceptu hegemonní maskulinity a popisují nutnost soustředit se na současnou sociální a kulturní dynamiku, jelikož se tento fenomén také proměňuje v kontextu měnících se podmínek. Příkladem pak může být zapojení určitých prvků gay maskulinity, které jsou přijímány heterosexuálními muži v západní společnosti, a tak vznikají nové formy maskulinity (Connell & Messerschmidt, 2005).

Mužské ideály jsou označovány za „normální“ či „přirozené“ a to například i skrze instituce a média, což umožňuje udržování hierarchického postavení ve společnosti, zejména vzhledem k ženám, které v rámci tohoto konceptu existují ve vztahu k mužům jako potenciální sexuální objekty a je vyžadována jejich submisivita (Donaldson, 1993). Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole, Hip-Hopová kultura přináší řadu genderových scénářů, které jsou mužům a ženám předepisovány a jsou v souladu s popisem hegemonní maskulinity, kdy s muži jsou spojovány více dominantní scénáře a ženy bývají často sexualizovány a považovány za submisivní.

V prostředí Hip-Hopového tance pak můžeme také najít spojitost s prvky hegemonní maskulinity. „*Hip hopový tanec poskytl arénu pro vyjádření a potvrzení mužnosti. Do tohoto umění je zabudována soutěživost a nadvláda, sexualita a libido a uctívání hrdinů* (LaBoskey, 2001, str. 112).“ Jako důležitý aspekt zde vystupuje především agresivita či dravost, dominance nebo také soutěživost. Ženy se v době nově vznikajících tanečních Hip-Hopových battlů potýkaly s útlakem v tomto prostředí, který byl ospravedlňován zejména tím, že bylo označováno za „neženské“ a mužskými tanečníky byly ženy odrazovány kvůli údajné náročnosti a nebezpečnosti některých pohybových prvků (Johnson, 2018). Ženy se tak potýkaly s vytlačováním a vylučováním z tohoto prostředí, které bylo výrazně spojeno s maskulinitou.

1.2.5 Gender, taneční projev a Hip-Hop

Jak už bylo zmíněno výše, Hip-Hopová kultura má značnou souvislost s konstrukcí maskulinity a feminity, kdy tyto dva fenomény, gender a Hip-Hopová kultura, se vzájemně neustále ovlivňují (Muñoz-Laboy, Weinstein & Parker, 2007). Pokud se zaměřím na samotné pohybové projevy těla, tělesné pohyby nejen reagují na kulturu, ve které se osoby pohybují, ale také ji reprodukují (Adams, 2005). Rozdíl mezi tím, jak se lidé pohybují se objevuje nejen v návaznosti na danou kulturu, ale souvisí také s genderovou identitou. Iris M. Young (1980) v rámci své práce popisuje, jak ženy prožívají své tělo pod vlivem patriarchální společnosti a uvádí, že odlišnosti v tom, jak se muži a ženy pohybují nejsou ovlivněny pouze biologickými rozdíly. Autorka uvádí, že ženy jsou od dětství učeny tomu, aby byly opatrné, vyhýbaly se riziku zranění a jsou omezovány ve zkoumání prostoru, což dále ovlivňuje a podporuje tendenci k omezení svého pohybu a nevyužití plného potenciálu svého těla. Ženy také spíše podceňují své tělesné dovednosti než muži, spíše používají část těla než sílu celého těla a také často vnímají pohyby, včetně vlastních, jako by byly řízeny cizí vůlí, spíše než jejich vlastním záměrem (Young, 1980). Podle autorky fyzický pohyb žen reflektuje jejich postavení ve společnosti a mocenské struktury, které definují a často omezují potenciál ženského pohybu. Z tohoto důvodu se v následující části snažím popsat, jaké pohybové projevy jsou v tanci spojovány s maskulinitou a jaké s feminitou, což mi umožní lépe pochopit, jak je feminita a maskulinita v tanci, a především pak v tanci Hip-Hopu, vnímána.

Nejdříve nastiňuji pohybový projev, který souvisí se sexualitou. Muñoz-Laboy, Weinstein a Parker (2007) ve svém výzkumu zaměřujícím se na genderové projevy na tanečních parketech Hip-Hopových klubů uvádí, že je v tomto prostředí velmi výrazně uskutečňována genderová zkušenost a pohyby mužů a žen na tanečním parketu často napodobují samotnou penetraci při sexu mezi mužem a ženou. Dále v této souvislosti uvádí, že s muži je spojován více násilný a energický pohyb jakožto způsob, jakým ženu uspokojit, zatímco ve spojitosti s ženami je uváděn především pohyb pánve a je spojován se schopností žen provádět tyto pohyby v sexuálním kontextu. Genderově odlišné jednání vyplývající z heteronormativního pojetí sexuálního chování mezi muži a ženami se objevuje i na tanečních parketech a v pohybech těl. Hanna (2010) ve svém textu také vyzdvihuje souvislost tance a sexu, zmiňuje se dokonce vzájemné neoddělitelnosti. Propojování tance a sexuality dále podtrhuje tento fenomén jako prostředí, ve které je uskutečňován gender.

Clegg, Owton a Allen-Collinson (2016) ve svém výzkumu týkajících se učitelů tance uvádí, že s muži je spojována více fyzicky náročná a atletická stránka tance. Ve výzkumu je popsáno, že podle dotazovaných informátorek je Hip-Hop více přitažlivý pro mužské tanečnický než jiné taneční styly a to proto, že je více spojován se silou, vysokou energií nebo třeba soutěživostí, které jsou propojovány právě s maskulinitou. Ze stejného důvodu se v Hip-Hopu dle jejich názoru objevuje více mužů učitelů, kteří dále poskytují vzor dalším tanečnickům mužům. Také je v tomto textu zmíněno, že mužům a ženám se může dostávat odlišného přístupu i v samotné taneční výchově, kdy od mužů je očekáváno větší riskování a vlastní kreativita, zatímco u žen se předpokládá více pasivní přístup a následování pokynů pedagoga bez zpochybňování jeho autority.

Adams (2005) v textu týkajícím se vnímání mužů a maskulinity v tanci uvádí důraz na pojetí muže jako sportovce a atleta, kdy spojení sportovce a tanečnicka má posilovat a zdůrazňovat maskulinitu a legitimizovat působení tanečnicků ve feminizovaném prostředí tance. Adams (2005) ve své práci uvádí popis maskulinních a feminních pohybů dle Teda Shawna (1974) a to jsou fyzická síla, velké pohyby, využívání celého těla, energičnost a agresivita, ukazující se jako pohyby spojené s muži a u žen objevující se pohyby menšího rozsahu (například práce zápěstí), menší dynamiky, jemnějšího vzezření a větší flexibility. Toto rozdělení se zaměřuje spíše na moderní tanec, považují ho ale jako využitelné i pro další taneční styly, a tedy relevantní i pro tuto práci.

2 METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1 Výběr metodologie

V následující části se věnuji metodologii mého výzkumu. Využívám principy kvalitativní metodologie, jelikož je mým cílem do hloubky pochopit fenomén genderových specifík tanečního pohybového projevu tanečníků a tanečnic v Hip-Hopových battlech. Jelikož se jedná o velmi komplexní a mnohvrstvý jev, považuji za vhodné použít kvalitativní metodologii, díky které mi bude umožněno prozkoumat vztahy a procesy, které do jevu pohybového projevu v Hip-Hopových battlech vstupují. Ve své práci se zaměřuji na identifikaci tanečního pohybového projevu. Snažím se ho podrobněji pochopit a za tímto účelem jsem zvolila analýzu videí z tanečních Hip-Hopových battlů.

Analýza videa je pro řadu výzkumů užitečná především díky své vlastnosti zachytit velmi detailně sociální realitu (Lomax & Casey, 1998, str. 1). Z tohoto důvodu ji využívám ve svém výzkumu, jelikož se na videu mohu opakovaně a podrobně zaměřit na mnou pozorovaný pohybový projev. Například Novotná et al (2019, str. 400) popisují tzv. nevtíravé přístupy, které označují jako „výzkumné postupy, během nichž výzkumník svým působením významným způsobem neovlivňuje terén, který je předmětem jeho zájmu, v procesu svého výzkumu do něj neintervenuje.“ Mezi tento typ přístupů tedy můžeme zařadit i práci s audiovizuálními daty. Popisovány jsou výhody využití kombinace s jinými metodami, například právě výzkumnými rozhovory, pro které jsem se rozhodla ve svém výzkumu. Tato kombinace umožňuje zvýšit důvěryhodnost a kvalitu závěrů vyplývajících z výzkumu a také poskytují hlubší porozumění kontextu daného fenoménu (Novotná et al, 2019).

Svůj výzkum jsem se v průběhu rozhodla rozšířit také o polostrukturované rozhovory s tanečníky a tanečnicemi, kteří se účastní tanečních Hip-Hopových battlů. Právě volba kvalitativní metodologie mi umožňuje dostatečnou flexibilitu během výzkumu a rozšíření výzkumných metod. Zjištění získaná v průběhu analýzy videí byla limitována tím, že nebylo možné pochopit, jak danou situaci interpretují samotní tanečníci a tanečnice. Z tohoto důvodu jsem zvolila polostrukturované rozhovory, v kterých bylo mým cílem pochopit, jak

fenomén genderu v Hip-Hopových tanečních battlech a v nich prezentovaný pohybový projev interpretují samotní tanečníci a tanečnice, kteří se jich účastní.

Jak uvádí Novotná et al (2019) rozhovory nám umožňují pochopit jev z perspektivy aktérů, kterých se týká a získáme tak subjektivní výpověď o tom, jak tito aktéři chápou sociální realitu, ke které se problematika vztahuje. Limitem výzkumných rozhovorů pak může být například obtížnost získání výpovědí, které popisují „*rutinní či automaticky prováděné tělesné úkony*“ (Novotná et al, 2019, str. 321). Taneční projev může do jisté míry také představovat automatizovaný pohyb, a proto jsem se v rozhovorech snažila zaměřit na otázky, které se ho týkaly, z různých úhlů pohledu a komparací prostředí, abych od tanečníků a tanečnic získala podrobnější popis. Dále je potřeba brát během analýzy a interpretací v potaz, že kvalitativní výzkum obecně nepředstavuje populačně reprezentativní výsledky, ale sleduje pouze subjektivní zkušenost určitého vzorku, avšak můžeme přemýšlet o přenositelnosti výsledků na základě podobného kontextu a jevu (Novotná et al, 2019).

Konkrétně pro typ polostrukturovaných rozhovorů jsem se rozhodla, jelikož umožňují sledovat tematickou osnovu, ale zároveň poskytují dostatečný prostor pro volné vyjádření informátorů a informátorek a umožňují pokrýt témata, která výzkumník nepředpokládal (Novotná et al, 2019). Jejich nevýhodou může být časová náročnost přípravy, provedení a následného přepisu a vázanost na schopnosti výzkumníka provádějícího rozhovor, a to zejména z hlediska nevědomého manipulování informátorů a informátorek k předpokládaným odpovědím a tématům (Novotná et al, 2019).

2.2 Cíle výzkumu a výzkumné otázky

Cílem mé práce je více pochopit, jaké můžeme na mainstreamovém tanečním battlu tance Hip-Hopu pozorovat odlišnosti mezi tanečníky a tanečnicemi v návaznosti na jejich genderovou identitu. Zaměřuji se také konkrétně na to, jak se odlišnosti v souvislosti s genderovou identitou projevují v jejich pohybovém projevu. Snažím se do hloubky pochopit tyto odlišnosti a pohybové prvky tanečního projevu, které tanečníci a tanečnice prezentují. Dále se zaměřuji na interpretace samotných tanečníků, kteří se těchto battlů účastní a jejich postoje k genderu v tomto prostředí. Zaměřuji se také na další aspekty, jako jsou sociální interakce, které mohou mít vliv na to, jak se tanečníci a tanečnice pohybují.

Mé výzkumné otázky jsou:

V.O. 1: Jakým způsobem se odlišuje pohybový projev tanečníků a tanečnic v tanečním Hip-Hopovém battlu?

V.O. 2: Jaký má genderová identita vliv na to, jak tanečníci a tanečnice vystupují v tanečním Hip-Hopovém battlu?

Mnou pozorovaný battle má významný vliv na celosvětovou Hip-Hopovou komunitu, a proto považuji za důležité snažit se pochopit genderové odlišnosti, které jsou zde tanečníky a tanečnicemi prezentovány. Na rozdíl od jiných výzkumů se zaměřuji na mainstreamový taneční battle, kterého se účastní profesionální tanečníci a tanečnice. Toto prostředí tak může vykazovat řadu odlišností vzhledem k specifickému přístupu k tanci a tomu, jakou roli zastává v sociální realitě profesionálních tanečníků a tanečnic.

2.3 Metoda tvorby dat

Předmětem zájmu mého výzkumu jsou tanečníci a tanečnice účastníci se tanečních Hip-Hopových battlů. Součástí výzkumu jsou dvě části, kdy první je analýza videí Hip-Hopového battlu a druhou částí jsou polostrukturované rozhovory s tanečníky a tanečnicemi, kteří se Hip-Hopových battlů účastní.

V rámci první části analýzy videí jsem zvolila videa z tanečního Hip-Hopového battlu z mezinárodního festivalu Summer Dance Forever z roku 2022, který se koná v Amsterdamu. Videa jsem vybírala v období dubna-května 2023 v rámci odevzdávání projektu bakalářské práce a v té době byla nejaktuálnější dostupná videa z roku 2022. Jak uvádí organizace Summer Dance Forever na svých webových stránkách summerdanceforever.com, jedná se o největší světový Hip-Hopový festival. Tento výběr jsem také konzultovala s profesionální tanečnicí, která se dlouhodobě v Hip-Hopové komunitě aktivně pohybuje a taktéž uvedla významnost právě tohoto battlu. Na jeho důležitost v Hip-Hopovém tanečním světě odkazuje také účast světově známých a pro tuto komunitu důležitých tanečníků a tanečnic.

V následující tabulce uvádím přehled videí, se kterými jsem v rámci analýzy pracovala.

Tabulka 1- Přehled použitých videí

	Délka videa (min)	Délka battlu (min)	Soutěžící	Link
Video 1	3:02	2:18	Oomoo (žena) Dy (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=EH_b5-83V5c
Video 2	3:16	2:31	Oomoo (žena) The D Soraki (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=8BU8aF_9LN0
Video 3	5:49	4:50	Oomoo (žena) Paradox (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=kNRINPN1rNQ
Video 4	3:21	2:30	Paradox (muž) Ruth Prim (žena)	https://www.youtube.com/watch?v=nU27zznkork
Video 5	3:08	2:18	Paradox (muž) Luenmo (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=J1WC3CDCymU

Zdroj: autorka

Dalšími důležitými evropskými Hip-Hopovými akcemi je pak například Juste Debout, Flavourama nebo I Love This Dance. Pro využití videí právě z akce Summer Dance Forever jsem se rozhodla, jelikož se, jak již bylo zmíněno, jedná o největší hip-hopový festival, který má zásadní vliv na taneční Hip-Hopovou scénu. Dalším důvodem byla i dostupnost videí. Summer Dance Forever je jediná ze zmíněných akcí, u které bylo možné najít veřejně dostupné záznamy Hip-Hopového battlu 1v1⁸. Ostatní zmíněné akce se v té době nekonaly, nebo pořádaly jiný typ battlů.

⁸ V battlu proti sobě soutěží dva tanečníci tzv. jeden na jednoho.

Summer Dance Forever v roce 2022 organizovala šest druhů battlů, které jsou rozděleny podle tanečního stylu. Pro mou analýzu je relevantní battle tanečního stylu Hip-Hopu. V rámci tohoto battlu bylo zveřejněno 27 videí, z nichž ve třech vystupovali porotci soutěže a 24 z nich se týkalo účastníků soutěže. Tanečníci a tanečnice, kteří se battlu účastnili museli projít tzv. preselekcí⁹, do které se často přihlásí více než 500 zájemců. V rámci preselektce jsou porotou vybráni ti, kteří se battlu zúčastní. V battlu z festivalu Summer Dance Forever se jednalo o devatenáct mužů a pět žen. Porota v Hip-Hopových battlech bývá obvykle tříčlenná, kdy stejně tomu bylo i zde a její součástí byli dva muži a jedna žena.

Z hlediska délky tanečního vstupu¹⁰ má každý tanečník a tanečnice přibližně stejný čas, který může využít. V analýze se zaměřuji zejména na 1 tanečníka a 1 tanečnici, které pozoruji skrze stejný počet kol, kterých se zúčastnili. Zvolila jsem tuto variantu, jelikož chci pochopit taneční projev tanečníka a tanečnice více do hloubky a pozorovat jejich charakteristické pohybové vzorce a gesta. Zároveň ale není možné zcela přehlížet taneční vstup druhého tanečníka či tanečnice, kteří v battlu vystupují jako jejich soupeři. Nezaměřuji se sice detailně na popis jejich pohybového projevu, beru ale jejich taneční vstup v potaz zejména z hlediska interakcí a konfrontací, které mezi soutěžícími probíhají. To mi umožňuje více pochopit sociální interakce v tanečním battlu zejména s ohledem na genderovou identitu, na kterou se v práci soustředím.

Jelikož pracuji v této části s veřejně dostupnými videi, které byly publikovány na Youtube kanálu organizace Summer Dance Forever, v práci jsou zachovány původní přezdívky tanečníka a tanečnice, které běžně využívají. V tomto případě přistupuji k online prostředí jako veřejnému prostoru, a proto nebylo nutné zajišťovat informovaný souhlas (Novotná et al, 2019). Využití videí z Hip-Hopového battlu mi zároveň umožňuje zaměřit se na pohybový projev opakovaně, aniž by docházelo k zatěžování daného prostředí (Novotná et al, 2019) a získat tak detailní představu o projevu tanečníka a tanečnice.

⁹ Předběžná vývěrová fáze v rámci battlu, během které jsou vybráni tanečníci a tanečnice, kteří se zúčastní hlavní soutěže. Tanečníci obvykle předvedou krátký taneční výkon, který hodnotí porota a na jehož základě jsou vybíráni nebo vyřazeni.

¹⁰ Taneční vstup označuje část battlu, během které tanečník či tanečnice předvádí své dovednosti. Soupeři se během battlu střídají v předvádění svých vstupů.

Mnou vybraného konkrétního tanečníka jsem zvolila z důvodu, že se stal vítězem battlu. Získal tedy největší podporu poroty a je významnou a výraznou postavou tohoto ročníku. Tanečnici jsem pro svou analýzu zvolila, jelikož postoupila společně s jednou další ženou skrze nejvíce kol tanečního battlu (tedy 3 kola). Na rozdíl od druhé tanečnice ale probíhalo jedno kolo battlu s tanečníkem, jehož pohybový projev budu analyzovat v rámci výběru mužského zástupce. Je tedy v tomto kole přímo možné pozorovat specifika pohybových projevů tanečnice a tanečníka, kteří zde vystupují jako soupeři a interagují spolu.

V rámci druhé části výzkumu využívám polostrukturované rozhovory s tanečnicí a tanečnicemi, kteří mají zkušenosti s účastí v Hip-Hopových battlech a tanci se věnují na profesionální úrovni.

V následující tabulce uvádím stručný přehled informací, které se týkají mnou dotazovaných informátorů/informátorek. Z hlediska zachování anonymity účastníků jsou informace uzpůsobeny, aby nedošlo k jejich identifikaci.

Tabulka 2 - Dotazování informátoři a informátorky

Jméno	Věk	Jak dlouho se věnuje tanci	Jiné taneční styly (mimo Hip-Hop)	Zahraniční zkušenost s battlováním	Taneční úroveň
Markéta	25-30 let	15-20 let	popping, locking, house	více zkušeností se zahraničními battly	profesionální choreografka a tanečnice
Adam	25-30 let	10-14 let	house, litefeet, chicago footwork, krump, lindy hop	málo zkušeností se zahraničními battly	profesionální choreograf a tanečník
Michal	18-24 let	10-14 let	krump, experimental	více zkušeností se zahraničními battly	profesionální choreograf a tanečník
Ema	18-24 let	10-14 let	popping, locking, house, contemporary, moderní tanec, lidovky, balet	více zkušeností se zahraničními battly	profesionální tanečnice

Zdroj: autorka

Pro zapojení výzkumné metody rozhovorů jsem se rozhodla, jelikož mi umožní získat jiný typ dat než videa, a to jsou interpretace samotných tanečníků a tanečnic. Byly uskutečněny celkem čtyři rozhovory, přičemž dva informátoři byli muži a dvě informátorky ženy. Rozhovory proběhly v období května a června roku 2024 a jejich délka trvání byla přibližně 50 minut. Výběr místa konání rozhovoru jsem z větší míry nechala na výběru informátorů, abych tím umožnila jejich větší komfort. Dva rozhovory tak proběhly v kavárně, jeden v prostředí pracoviště informátorky a jeden u informátora doma.

Rekrutování informátorů proběhlo na základě účelného vzorkování. „*Účelné vzorkování je založeno na úsudku výzkumníka o tom, které aktéry či zdroje dat do vzorku vybrat. Předpokládá tedy, že výzkumník terén buď dobře zná, nebo se s ním v procesu výzkumu seznámí natolik, že je sám schopen posoudit, kteří aktéři jsou do vzorku vhodní*“ (Novotná et al., 2019, str. 296). Jelikož se sama několik let v tomto tanečním prostředí pohybuji a terén díky tomu dobře znám, rozhodla jsem se pro tento způsob výběru informátorů. Pro potvrzení jsem se rozhodla konzultovat výběr s profesionální tanečnicí, která se v prostředí aktivně pohybuje delší dobu a její doporučení se shodovala s mým výběrem informátorů.

Se všemi informátory a informátorkami byl podepsán informovaný souhlas, ve kterém byli informováni o účelech výzkumu a použití rozhovoru, jeho nahrávání, přepisu a anonymizování. Také byli seznámeni s možností přerušování nebo ukončení průběhu rozhovoru. Před samotným začátkem rozhovoru došlo k zopakování těchto informací a zajištění ústního souhlasu. Dále byli seznámeni s tématy, která se mohou v rozhovoru objevit. Kvůli zachování anonymity jsou v rámci této práce jména informátorů a informátorek změněna a jsou odstraněny informace, které byly uvedeny v rámci rozhovoru a mohly by vést k jejich identifikaci (například pracoviště, místo původu atd.). Mimo to jsou z hlediska zachování autentičnosti v této práci ponechána původní znění výpovědí, která procházela pouze minimálně stylistickou úpravou. Objevují se také anglicismy, které jsou navázány na mnou zkoumanou kulturu a komunitu. V rámci snahy zachytit specifika tohoto prostředí jsou po většinou také uvedeny v původním znění, jak se objevují v literatuře či ve výpovědích informátorů a informátorek.

2.4 Metoda analýzy dat

Kvalitativní výzkum je specifický tím, že jednotlivé fáze výzkumu se neustále prolínají a výzkumníkovi je umožněno provádět tyto fáze souběžně a zajistit tak větší flexibilitu výzkumu (Novotná et al., 2019). Nejdříve jsem se v rámci výzkumu rozhodla využít analýzu videí, a právě zmíněná flexibilita procesu mi umožnila pozdější rozšíření o polostrukturované rozhovory, které mohou objasnit interpretace, kterých není možné skrze videa dosáhnout. Během analýzy dat jsem využívala principy tematické analýzy, která umožňuje v datech rozpoznat opakující se témata, vzorce či významy a získat hlubší

porozumění aktérům, kteří se zde objevují (Braun & Clarke, 2006). V mém výzkumu díky tomu identifikuji důležitá témata, která vystupují ve spojitosti s genderem v Hip-Hopových battlech a zaměřuji se tak na různé aspekty zkoumaného fenoménu. Jak doporučují například Braun a Clarke (2006) nejprve jsem se s daty detailně seznámila a následně začala s kódováním dat. Poté jsem se zaměřila na objevující se témata a vztahy mezi nimi a tato zjištění jsem poté popsala v analýze.

V práci využívám přístup intersekcionality, který se zaměřuje na zohlednění kategorií jako je rasa, gender, sexualita nebo třída a upozorňuje, že je potřeba přemýšlet nad tím, jaké kategorie vystupují jako důležité a je nutné je zohlednit (Taylor, 2010). Zejména souvislost rasy a genderu bývá výzkumníky často vynechávána, což je předmětem kritiky zejména černých feministek, které se zasazovaly o začlenění tématu rasy do mainstreamového feminismu (Taylor, 2010). Intersekcionalita tedy vzniká jako teoretický rámec a metoda analýzy dat, která umožňuje identifikovat a pojmenovat různé formy vyloučení a začlenění skrze různé relevantní kategorie. Toto pojetí pojímá marginalizované skupiny z hlediska mnohovrstvého prožitku, upozorňuje na nutnost zkoumat specifické způsoby, jakými jsou osoby marginalizovány a představuje vhodný přístup zejména u kulturních fenoménů, ve kterých vystupují aspekty rasy a genderu (Nash, 2008). Právě kategorie rasy a genderu jsou důležité i pro tuto práci. Informátoři a informátorky, se kterými byly vedené rozhovory patří mezi bílé obyvatelstvo ČR. Ve videích ale vystupují tanečník a tanečnice, kteří mají tmavší pleť a z hlediska Evropy jsou tedy příslušníky menšiny. Samotná Hip-Hopová kultura vychází z afroamerické menšiny, což přináší také svá specifika. Tyto aspekty se v rámci mé práce protínají a dle intertextuality je nutné brát v potaz, že se na základě těchto odlišností mohou vyskytovat rozdílné zkušenosti, prožívání a vnímání aktérů.

Při vytváření kódů jsem kombinovala deduktivní i induktivní přístup. Jak popisuje Novotná et al (2019) ve výzkumné praxi se často využívá právě zmíněná kombinace těchto přístupů.

Na základě prostudované literatury jsem přistupovala zejména k videím s předem pojmenovanými, tedy deduktivními kódy, které jsem následně přiřazovala k určitým úsekům dat. Na základě literatury jsem oddělila kategorie feminních a maskulinních pohybů. Pod tyto kategorie pak spadaly specifické kódy, které označovaly určité pohyby, na základě toho, zda jsou považovány spíše za feminní nebo maskulinní. Ve své práci považuji jako feminní

pohyby ty, které jsou méně dynamické, jemné, více fluidní či plynulé, zaměřené na pánev, hrudník či vyžadují větší flexibilitu pohybu. Zatímco za pohyby maskulinní považují více energické, dynamické, trhavé pohyby, agresivní gesta, rychlé pohyby nohou či silově náročné prvky. Toto rozdělení podporují například poznatky Teda Shawna v oblasti moderního tance, které uvádí ve svém textu Adams (2005) nebo výzkum uskutečněný v tanečních Hip-Hopových klubech, který představuje Muñoz-Laboy, Weinstein a Parker (2007). Teoretický základ, který mě vedl k použitému rozdělení druhů pohybu je více rozvedený v kapitole *Gender, taneční projev a Hip-Hop*. Dále byla ještě využita kategorie neutrálních kódů popisujících projevy či pohyby, které samy o sobě nepovažují za spojené s maskulinitou či feminitou.

V analýze rozhovorů jsem častěji pracovala s induktivními kódy, kdy jsem jednotlivé kódy přiřazovala k úsekům rozhovorů tak, aby co nejlépe odpovídala tomu, co data popisují (Novotná et al, 2019). Nicméně jak pro videa, tak pro analýzu rozhovorů jsem využívala oba typy kódování, ačkoliv v každé části výzkumu vystupoval jiný typ jako více výrazný. Teoretická východiska jsem v rámci výzkumné práce využívala jak k vytvoření pojmového rámce, který mi umožnil utvářet kódy, tak induktivním přístupem, kdy jsem se snažila lépe porozumět okódovaným datům pomocí dohledávané teorie (Novotná et al, 2016).

2.5 Etika výzkumu

V rámci etického aspektu výzkumu je nutné zmínit reflexi pozice výzkumníka. Ve své práci vycházím z feministické teorie, která se soustředí na etiku a pozici výzkumníka, a to zejména z pohledu moci (Novotná et al, 2019). „*Feministická etika zdůrazňuje bytostně dynamický a reciproční charakter výzkumného procesu, osobní angažovanost a odpovědnost výzkumníka, systematicky vytvářenou a udržovanou rovnost a upřímnost ve vztahu výzkumníka a těch, které zkoumá*“ (Novotná et al, 2019, str. 85).

Z hlediska analýzy videí, kterou jsem pro svou práci využila, považuji za důležité zmínit, že nad videem je nutné přemýšlet nejen tak, jak se samotné video jeví, ale také z pohledu, jak je na něj nahlíženo. Je tedy nutné uvažovat nad pozicí osoby, která se na video dívá, protože různé skupiny sledujících předkládají své vlastní interpretace a významy a jde tak o do jisté míry subjektivní proces porozumění obsahu (Rose, 2016).

Má pozice je ovlivněna tím, že nejsem příslušníkem afroamerické kultury, ze které Hip-Hop vychází a nejsem aktivním účastníkem Hip-Hopové komunity, která taneční styl tančí, ačkoliv s ní přicházím do kontaktu. Do výzkumu jsem tedy vstupovala skrze jisté předporozumění terénu právě díky kontaktu s touto komunitou, ale mohou se objevovat jisté limity mého porozumění situacím a interakcím, které zde probíhají v návaznosti na to, že nejsem součástí této komunity. Zároveň dlouholeté působení v jiné oblasti tance a vlastní zkušenosti s ním mi umožňují do hloubky pozorovat, analyzovat a více porozumět tanečnímu projevu, který tanečníci a tanečnice prezentují. I zde je tedy nutné zohlednit jisté předporozumění, se kterým do výzkumu vstupuji.

Z hlediska etiky v rámci rozhovorů byl podepsán informovaný souhlas, ve kterém byli informátoři a informátorky informováni o účelech a průběhu rozhovoru. Během začátku rozhovoru byli informace zopakovány a informátoři a informátorky znovu požádáni o sdělení ústního souhlasu s nahráváním. Během rozhovorů jsem se také snažila reflektovat svou pozici a způsob, jakým jsou otázky kladeny, na což upozorňuje například Kaufmann (2010). Také jsem se snažila zohledňovat odlišné pozice tazatelky a informátorů a informátorek a přistupovat k nim s empatií, zájmem a vytvářet tak prostředí podobné běžnému dialogu, ačkoliv se takové situaci můžeme pouze přiblížit, protože odlišné role zůstávají do jisté míry zachovány (Kaufmann, 2010).

Jeden z rozhovorů byl uskutečněn s osobou, kterou delší dobu znám a do průběhu rozhovoru tak mohl vstupovat náš osobní vztah, což je nutné zohlednit. Na průběh a výsledky rozhovoru může mít vliv také zvolené místo, kde rozhovory probíhaly. Výběr místa jsem nechala převážně na informátorech a informátorkách, abych zajistila jejich větší komfort. Dva z rozhovorů proběhly v kavárně, kterou považuji za poměrně neutrální prostředí. Jeden z rozhovorů proběhl v místě pracoviště a další v domově informátora. Obě prostředí tak mohla mít vliv na rozhovor, jelikož se jednalo o místa známá a spojená spíše s informátory, následkem čehož se mocenské pozice v rozhovoru mohly proměňovat.

3 PRAKTICKÁ ČÁST

V této empirické části mé práce se věnuji genderovým rozdílům v Hip-Hopových tanečních battlech. Využívám zde analýzu videí z Hip-Hopového tanečního battlu Summer Dance Forever 2022 a polostrukturovaných rozhovorů se čtyřmi tanečníky a tanečnicemi, kteří se Hip-Hopových battlů účastní. Snažím se propojit poznatky vyplývající z analýzy pohybového projevu tanečníka a tanečnice, na které jsem se v rámci videí z Hip-Hopového battlu zaměřovala a zjištění vyplývající z rozhovorů.

3.1 Battlování v Hip-Hopovém tanci

Na úvod bych ráda popsala, jaký význam tanečníci a tanečnice připisují battlům v kontextu Hip-Hopového tance. To mi umožňuje načrtnout významnost tohoto fenoménu a základní procesy, které se zde odehrávají. Všichni dotazovaní uvádějí, že freestyle a battlování byly od začátku součástí jejich tréninku a působení v tanečním prostředí.

„Můj začátek nebyl postavený určitě na žádnéjch choreografiích a takových věcech. Tím pádem k battlům jsem se dostala docela brzo a neměla jsem z nich žádnéj strach, ani že by to bylo jako něco navíc. Právě naopak to bylo součást toho, co jsme dělali.“ (Markéta)

„No a potom právě já jsem měl super to, že jsem se chytnul od začátku dobrejch lidí v tý taneční komunitě, který mě tomu jako už taky automaticky učili.“ (Michal)

Battle je pro Markétu také otázka momentu a říká, že emoce, se kterými do battlů vstupovala se velmi často proměňovaly a bylo také období, kdy se battlů obávala a styděla se. Jako důležité vnímá v battlu psychické rozpoložení, kdy hlavní je pro Markétu hledání klidu a útlumu, aby se jí lépe tančilo a dokázala lépe pracovat se svou osobností, kterou popisuje jako zbrklou.

„Momentálně to mám tak, že se snažím bejt hodně mentálně v klidu a v pohodě. Učím se takovému jako psychickému útlumu, aby se mi tancovalo hezky.“ (Markéta)

Pro Adama byly začátky s tancováním spojené spíše s choreografiemi a kroky. Svoje začátky s freestylem popisuje jako nepřírozené, jelikož v taneční škole, kde začínal, podle jeho slov freestylu nikdo příliš nerozuměl. Současně ale od začátku vnímal battlování jako

důležitou a přirozenou součástí streetdancové komunity a považuje za samozřejmé, že se tanečník streetového stylu účastní battlů.

„Bylo to třeba ten stejnej rok, co jsem začal tančit, tak hnedka jsem začal i battlovat. (...) Tak já jsem hlavně začal třeba i tancovat kvůli filmu Let's Dance jo a takhle a tam jsou ty battly všude přítomný, takže pro mě to od začátku byla součást jako samozřejmost, že tanečník streetdancu by měl battlovat.“ (Adam)

Pro Adama byly začátky v battlování náročné a uvádí, že freestyle a battlování začíná více chápat až v posledních letech, ačkoliv se tanci věnuje více než 10 let. V začátcích se cítil v battlu nepřítomný a velmi se pro něj za dobu, co se battlů účastní proměnilo to, že si je více vědom svého pohybu a cítí větší klid. Psychický stav dle Adama může mít v battlu někdy i větší vliv než taneční úroveň. Pokud si tanečník či tanečnice zachová klid a použije lepší taktiku, může porazit i soupeře, který má vyšší taneční úroveň.

„Kolikrát jsem porazil v battlu mnohem třeba lepší tanečníky, než jsem já. Tím, že jsem měl třeba lepší taktiku. A i mě porazili lidi, který si myslím, že bych přetancoval, kdybych byl v klidu, ale tím, že zůstali v klidu a měli taktiku, tak mě porazili.“ (Adam)

Michal říká, že od mala se battlování účastnil rád a nikdy to pro něj nepředstavovalo něco, co by mu mělo vadit. Popisuje, že jelikož battly byly vždy přirozenou součástí, nepředstavovaly pro něj nikdy hodně stresující událost. Zmiňuje ale důležitou roli sebeuvědomění a klidu, což zmiňuje i Markéta s Adamem. Toho podle Michala člověk dosáhne tak, že se bude prostředí často vystavovat a na battly si zvykne.

Pro Emu je naopak battlování spojené se silnou nervozitou a stresem. Uvádí, že psychické rozpoložení má zásadní vliv na to, jak battle probíhá a zachování klidu a kontrola emocí přináší vždy tanečníkovi či tanečnici výhodu.

„No celkovo, kto vie viacej battlovat', alebo viacej byt' v pohode v tom battly psychicky, tak ten ma vždycky väčšiu výhodu než ten, kto je emočne ešte rozhodný.“ (Ema)

Tanečníci a tanečnice popisují, že battlování pro ně představuje důležitou a přirozenou součástí Hip-Hopového prostředí. Tyto výsledky jsou v souladu s teoretickými poznatky o vznikající Hip-Hopové kultuře, kdy ve svých začátcích v USA byl tanec postaven především na freestylu a battlování (Rajakumar, 2012) a ačkoliv česká Hip-Hopová scéna nevychází ze stejných socio-kulturních podmínek, tyto dvě složky tance mají i pro mnou

dotazované tanečnický a tanečnice velký význam. Důležitost battlů pro Hip-Hopovou komunitu v evropském prostředí potvrzuje také srbský výzkum Hip-Hopových tanečnicků a tanečnic, kteří je považují za nedílnou a přirozenou součást tance v srbské komunitě (Damjanović et al., 2022).

Důležitá je i stránka psychického rozpoložení v tanečním battlu, kdy tanečnický a tanečnice zdůrazňují především hledání klidu a sebeuvědomění, které považují za důležité v dosahování úspěchu a vítězství. Zajímavé zde je, že ačkoliv je battlové prostředí spojováno především s agresivitou, dokazováním dominance, výbušností a soutěživostí, o které píše například Johnson (2018) a dotazovaní tanečnický a tanečnice toto vnímají také jako důležitou stránku, vystupuje zde na první pohled protikladná strana psychického útluhu a klidu, kterou považují během svých tanečních vstupů za zásadní. Klid během tance ale nevystupuje pouze jako žádoucí stav. Adam například zmiňuje, že u žen v battlu mu chybí soutěživost a tanečnice se vyznačují spíše klidem, což vnímá jako spíše negativní věc.

„Ty holky nemají moc jako ‚battle attitude‘¹¹ a jsou spíš takový v klidu a spíš si tak jako zatancujou, odjedou si svoje.“ (Adam)

Popisovaná „battle attitude“ zde odkazuje na nesoutěživost a malou výbušnost, kterou informátoři a informátorky se ženami spojují a vystupuje jako důležitá především v otázkách interakcí mezi tanečnický a tanečnicemi v battlech. Tomuto tématu se věnují v dalších kapitolách empirické části. Z hlediska klidu v tanečním battlu je ale možné, že vystupuje jako důležitý z hlediska psychického rozpoložení, ale může být nežádoucí, pokud se pro okolí viditelně projevuje v tanečním projevu, protože battlové prostředí je stále spojeno převážně se soutěživostí, dravostí a agresivitou, což jsou zároveň atributy připisované spíše mužům, jak popisuje například LaBoskey (2001).

¹¹ Soutěživý až agresivní přístup ke svému charakteru v tanečním battlu.

3.2 Zahraniční a česká Hip-Hopová scéna

Důležité je zohlednit, že mnou analyzovaná videa pochází ze zahraničního battlu, který se odehrál v Amsterdamu. Dotazovaní informátoři a informátorky působí především v České republice. Obě prostředí se do jisté míry vzájemně prolínají, kdy tanečníci a tanečnice z České republiky sledují dění na zahraniční scéně a často se jí také aktivně účastní v rámci soutěžení v zahraničních battlech. Hip-Hopový battle Summer Dance Forever, se kterým pracuji v empirické části, má také zásadní vliv na českou komunitu. V rozhovorech konkrétně tento battle zmiňují Markéta a Ema. Markéta popisuje, které taneční battly považuje v Evropě za důležité a uvádí, že tento battle byl jeden ze tří, které měly vliv na její taneční kariéru.

„Keep On Dancing, Juste Debout, který už teda bylo naposled zrušený, když byla korona, ale teď kon zase má začít fachat. Potom určitě... přemejšlim, je jich hrozně moc. Summer Dance Forever. (...) Tady ty tři mě vlastně asi i nejvíc trkly v nějaký mý taneční cestě, když sem koukala na videa jako mladší.“ (Markéta)

Ema zmiňuje zkušenost s účastí v Hip-Hopovém battlu na festivalu Summer Dance Forever v Amsterdamu v roce 2023, který byl v době konání rozhovoru poslední zahraniční battle, se kterým měla zkušenost. Zúčastnila se zde pouze preselekcce, ze které jsou vybírání tanečníci, kteří se utkají v samotném battlu. Ema zmiňuje, že kvůli vysokému počtu zájemců je náročné se na akci do battlu dostat a že v jejím případě si šla vyzkoušet, jaké to je účastnit se takto velké akce.

„Potom som bola vlastne v Amsterdame minulý rok. (...) Ale tam som sa nedostala do battlu, išla som iba do preselekczie, čo je pochopiteľné, keďže tam bolo cez 500 tanečníkov v preselekcii. To je proste ‚crazy‘. Iba na Hip-Hop. Takže tam som si to v podstate iba išla vyskúšať na takom veľkom festivale, že aké to je.“ (Ema)

Také Michal zmiňuje, že v zahraničních battlech je oproti českému prostředí daleko větší konkurence a za úspěch považuje už to, když se tanečník/tanečnice dostane přes preselekcii. Zároveň poukazuje na to, že v České republice už pro něj není battlování tolik zajímavé, jelikož už dosáhl na zdejší scéně řady úspěchů. Proto má motivaci spíše vyjždět do zahraničí a battlovat na této scéně, kterou považuje za větší výzvu. Podobnou zkušenost popisuje také Markéta, která působí na taneční scéně nejdéle z dotazovaných informátorů.

Podle jejích slov je její motivací účastnit se zahraničních battlů to, že se může porovnávat s novými lidmi, proti kterým ještě netančila.

„Zahraničí no tak pretože to je zahraničí, že jo, tak to je. Tam ta motivace už je spíš to, že chceš vůbec postoupit. Prostě tam ta konkurence je tak obrovská, že prostě chceš se už porovnávat s těma mezinárodníma lidma.“ (Michal)

„Jo my jsme tady hodně taková komunita. To znamená, když se pořádá české battle, tak dost často se ti stane, pokud to není, že by tam byly nějaký obrovský ‚prize money‘, tak se ti stane, že se tam sejdou Češi, maximálně nějaký Slováci. (...) Já si myslím, že asi záleží i na prestiži toho battlu, ale že ty zahraniční battly, tam víc narazíš na různé národnosti.“ (Markéta)

Z hlediska toho, že ve své práci využívám poznatky spojené jak se zahraničními, tak s českými battly, je nutné zmínit i odlišnosti, které tyto prostředí vykazují. Jak už bylo zmíněno, Ema a Michal uvádějí, že zahraniční prostředí pro ně představuje větší konkurenci. Oba také uvádějí, že hlavní rozdíl vnímají v tom, že v zahraničních battlech se objevuje větší taneční úroveň tanečníků a tanečnic, než je tomu v Česku a podle obou informátorů jsou zahraniční battly také lépe organizované.

„Určite väčší ‚level‘ tanečníkov. Väčší ‚level‘. Nie všade. Ale keď už ideš ako na nejaký battle do zahraničia, tak tam väčšinou sa zide aj viacej ľudí na ten battle, asi väčší záujem o tie battly. Asi tie akcie sú lepšie usporiadané.“ (Ema)

„Prostě ty zahraniční battly často mají celkově větší ‚level‘. Ať už organizačně, tak už tím ‚levelem‘ těch tanečníků, protože přece jenom Česko je malá země. Tady do Německa, tak tam už těch ‚dancerů‘ je tisíckrát víc a víc tam battlují, protože těch battlů tam je víc.“ (Michal)

Adam k porovnání české a zahraniční battlové scény zmiňuje, že vzhledem k malé zkušenosti se zahraničními battly nedokáže příliš posoudit odlišnosti těchto dvou prostředí. Zmiňuje ale, že v některých zemích vnímá freestyle a úroveň tanečníků jako hodně rozvinutou. Dále upozorňuje na rozdílnost toho, že na zahraničních battlech jsou z jeho pohledu tanečníci a tanečnice mezi sebou více útoční, než je tomu v českém prostředí.

„Konkrétně třeba ve Francii, Holandsko a tyhle země, kde ten freestyle je hodně rozvinutý a jsou tam hodně silní lidi v tom freestylu, tak vnímám, že to tam je víc bojovný. Že v Česku jsme hodně kamarádsky na sebe i v tom battlu. I když třeba zrovna já s klukama, se kterejma

se bavím, tak se snažíme naopak ty battly dělat ostrý, tak furt je to nic oproti tomu, co se děje v zahraničí, že tam do sebe fakt jdou natvrdo a tady do sebe furt... tak jako kamarádíme spolu no.“ (Adam)

Rozdílnost českých a zahraničních battlů v útočnosti, agresivitě či soutěživosti vystupuje jako důležitá i u ostatních informátorů. Podle Markéty berou často tanečníci a tanečnice na zahraničních battlech soutěž víc vážně a více jim záleží na vítězství. Podobnou zkušenost uvádí i Ema.

„Mám pocit, že u nás je to takový trošku zabrzděný v tom, že lidi dělají, že to mají jako na párku, jestli vyhrajou, nebo ne. (...) A ono na těch zahraničních, tam prostě vidíš, že tam všichni jdou vyhrát. Tam ti nepojede někdo, kdo řekne: ‚tyjo to asi jako nedám‘ nebo tak. Vůbec. Tam se prostě všichni jdou sekát no.“ (Markéta)

„A ešte si myslím, že niekde sú tí ľudia viacej ‚row¹²‘ než tu v tých battlov. Sú viacej jak za stara.“ (Ema)

Michal podobně uvádí, že zahraniční battly bývají více soutěživé. České prostředí ale vnímá v postoji k battlům spíše pozitivně z hlediska toho, jak se k soutěživosti a agresivitě v battlu přistupuje.

„Já si myslím, že to české (prostředí) je super v tom, že ty battly bere celkem fajn. Prostě si myslím, že máme celkem dobrou ‚mindset‘ na druhou stranu. Že ta agresivita tam je něčím prostě... Chápeme ty battly jako asi fajn a v zahraničí hrozně záleží. Jsou battly, který jsou fakt vyhroceny.“ (Michal)

Z hlediska rozdílů mezi zahraničními a českými battly tedy pro mnou dotazované české tanečníky a tanečnice vyplývá jako hlavní větší taneční úroveň tanečníků a tanečnic v zahraničních battlech. Dále popisují rozdíly v soutěživosti, kde zahraniční prostředí vnímají jako více dravé, soutěživé. To může souviset jak se zmíněnou vyšší úrovní tanečníků, tak s větší konkurencí, kdy dotazovaní tanečníci a tanečnice zmiňují, že na zahraničních soutěžích je úspěch už jenom postup z preselekce do samotného battlu. Více zájemců o účast v battlech tak může vytvářet více konkurenční a soutěživé prostředí, které

¹² Ve smyslu, že tanečníci a tanečnice jsou více útoční a draví, když soutěží v battlu.

se může projevit ve větší agresivitě a útočnosti mezi tanečníky a tanečnicemi, kteří mezi sebou soutěží. Dále informátoři a informátorky uvádějí větší organizační úroveň u větších a prestižnějších zahraničních battlů. V tématu Hip-Hopových battlů se setkávám se značným nedostatkem literatury, která by mi umožnila využít předchozích poznatků v tomto prostředí. Obzvláště co se týče českého prostředí a zdejších battlů. Objevují se práce, které popisují pronikání Hip-Hopu v hudbě do českého prostředí, nicméně chybí akademické publikace, které by mi umožňovaly pochopit tanec Hip-Hop v Česku a s tím vývoj Hip-Hopové battlové kultury, která se zde odehrává. I z toho důvodu bylo důležité pochopit, jak tyto dvě prostředí vnímají mnou dotazovaní tanečníci a tanečnice, což mi umožňuje načrtnout základní body, které se podle nich k tomuto tématu vztahují. Také čerpám z vlastní znalosti battlového prostředí v České republice, kdy jako rozdíl vnímám, že zde dle mého pohledu není tanec Hip-Hop tolik spojený s marginalizovanými komunitami. To by mohlo být jedno z možných vysvětlení proto, proč tanečníci a tanečnice popisují zdejší scénu v rámci battlu jako méně agresivní či výbušnou, jelikož nečerpá tolik ze vzdoru marginalizovaných menšin a prostředí gandů, jako tomu bylo v USA. To uvádí v kontextu evropských battlů také McCarren (2013), která popisuje, že například ve Francii není taková spjitost tohoto prostředí s gangy, což se projevuje i v tanečních pohybech.

Zároveň je možné se opřít o celkovou charakteristiku Hip-Hopových battlů, která je popsána v jiném prostředí, jelikož globalizační vliv a postupné pronikání Hip-Hopu do mainstreamové kultury nasvědčuje tomu, že prostředí budou založena na podobných principech. Například Stapleton (1998) popisuje, že největší rozmach této kultury umožnily technologie a uvádí, že se stala pro mladé lidi důležitým kulturním a politickým hlasem, jelikož mladí lidé dokázali porozumět marginalizaci a útlaku, kterou komunikovala afroamerická mládež. Jako prvek sjednocující Hip-Hopovou kulturu napříč světem může být vnímáno například oblečení, ve kterém se objevují značné podobnosti jak napříč literaturou, tak Hip-Hopovým prostředím v zahraničním battlu, i ve výpovědích českých tanečníků a tanečnic.

3.3 Gender, oblečení a úprava vzhledu v Hip-Hopových battlech

Vliv Hip-Hopové kultury na život mladých lidí se projevuje, jak zmiňuje například Clay (2003) nebo Hunter (2011) také v módě a oblékání, ať už u Afroameričanů nebo později mezi bělošskými konzumenty této kultury. Mnou dotazovaní tanečníci a tanečnice zároveň zmiňují, že oblečení má velmi zásadní vliv na jejich tanec a prožitek z tance. A jelikož je oblečení také velmi spojeno s tématem genderu, kdy ho například West a Zimmerman (1987) zmiňují jako jeden z nástrojů, skrz který osoby utvářejí svou genderovou identitu, považují oblečení v souvislosti s Hip-Hopovou kulturou, tanečním prostředím a genderem za relevantní složku pro tuto práci, která mi může pomoci lépe porozumět genderovým rozdílům v Hip-Hopu a tanečních battlech.

Oblečení jako důležitou součást kultury vnímá také Markéta, podle které tvoří oblečení definici dané kultury a tanečního stylu a současně je prostředkem k tomu, aby se tanečník během tance cítil dobře.

„Oblečení a když ho mám během tance... je to nedílná součást. Jak už tý kultury... vlastně jakákoliv kultura se tím definuje, a i v tom tanci je to hrozně důležitý. Když se cejtíš dobře, taky tancuješ dobře. A samozřejmě taky jak jsme se bavily o tom vývoji, tak dřív to bylo tak, že teď můžeš tančit v čemkoliv, vem si cokoli na sebe, ale nefunguje to tak. Musíš se tam prostě cejtit ‚cool‘.“ (Markéta)

Oblečení je podle Markéty odrazem tanečního stylu, který tanečník či tanečnice tančí.

„To oblečení a ten tvůj vizuál je nějaký odraz tvýho stylu, kterej ty tančíš.“ (Markéta)

V souvislosti s tanečními battly je pro Markétu důležité to, aby oblečení i dobře vypadalo. Zde vnímá rozdíl oproti tréninkovému prostředí, kde se chce cítit pohodlně, zatímco oblečení na battle více promýšlí a hraje pro ni roli to, jak během battlu vypadá.

„Před battlem (oblečení promýšlí) stoprocentně. To si zkusím milion hadrů, než na sebe nasadím to, co tam má být v tu chvíli.“ (Markéta)

Adam popisuje, že oblečení má zásadní vliv jak na jeho tanec, tak na jeho pocit během tance. Oblečení je pro něj také důležité ve vztahu k tanečnímu stylu, kdy uvádí, že

pokud jde na trénink, často se ptá trenéra, jaký taneční styl se bude zrovna tančit, aby se podle toho mohl obléknout. Zásadní je pro něj oblečení jak na trénink, tak na battle, kdy u obojího hodně přemýšlí jak nad vzhledem, tak nad pohodlností. Pokud pro něj oblečení dobře vypadá, také to pro něj znamená, že se bude cítit dobře. Důležité ale je, aby mu oblečení nijak nebránilo v pohybu.

„Už doma přemýšlím nad tím, co si vezmu, v kterých kalhotách nebo šustáčkách mi nebude vadit tancovat. Prostě všechno, aby nebyly moc široký, moc úzký, moc měkký, moc tvrdý. To stejný triko no a prostě, abych se cítil ve všem co nejlíp.“ (Adam)

Michal popisuje oblečení jako jedinou věc, která jeho tanec ovlivňuje. Také zmiňuje, že kromě tance ovlivňuje i jeho náladu a výběr hudby a někdy ho rozčiluje, že má na něj právě oblečení tak velký vliv a neumí se mu více přizpůsobit.

„Kdybych to měl říct fakt úplně ‚straight‘, tak oblečení je jediný, co mi ovlivňuje ten tanec. Jako fakt hodně no a já jsem vlastně za to trošku na sebe naštvanej, že to neumím dělat jinak, že prostě se tomu neumím přizpůsobit.“ (Michal)

Oblečení v souvislosti s tanečním stylem je pro Michala zásadní a říká, že na každý taneční styl má specifické předem vybrané oblečení, které používá. Pokud by měl jiné oblečení, necítil by se během tance dobře a je pro něj zásadní jak v pozici tanečníka, tak v pozici lektora daného stylu.

„Kdybych třeba, plácnu jo, učil bych nějakou skupinu a těm jsem minulej tejden slíbil, že spolu budeme dělat funk a já na to zapomněl a vzal si Hip-Hopový hadry, tak to normálně nedám. Nebo zvládl bych to, ale cejtil bych se celou dobu naprd.“ (Michal)

V battlu je pro něj důležité, aby se cítil dobře a zajímá ho také to, jak oblečení vypadá. Jako důležitější pro něj ale vystupuje, aby ho nijak neomezovalo v tanečním pohybu. Oblečení na battle je pro něj důležitější než to, jak se oblékne na trénink, ale v obou případech hraje roli v tom, jestli se cítí dobře.

I Ema popisuje, že oblečení hraje roli v jejím tanci, a to jak v battlu, tak na tréninku. Důležité pro ni je, aby se cítila dobře a jelikož bývá během battlů nervózní, nechce, aby jí stresovalo ještě oblečení, a proto volí ozkoušené kousky, ve kterých ví, že se bude cítit dobře.

„Ja akože vôbec nie som schopná tancovať v čomkoľvek. (...) Keby si ma poslala do battlu v legínach a nejakom tope, tak to nedám. Vlastne oblečenie hra hrozne veľkú rolu. Aj na tréningoch“ (Ema)

Ema používa stejné oblečení jak na tréninky, tak do battlu, kdy na tréninku má prostor vyzkoušet, v čem se jí tančí pohodlně. Z hlediska tanečního stylu oblečení tolik neřeší a ozkoušené outfity jsou pro ni funkční během všech tanečních stylů, ačkoliv vnímá, že jiní tanečníci/tanečnice více dbají na to, jaké oblečení mají na daný taneční styl.

„Hrozne veľa ľudí to ma tak, že napríklad na daný štýl sa musí inak obliecť, pretože napríklad v outfite na house nevie tancovať locking, že to je úplne ‚crazy‘, jak to vlastně člověka ovlivňuje. Ale ja mám tak úplne dokopy tri outfity, ktoré nejak obmieňam a iba tancujem v tom.“ (Ema)

Nejdůležitější podle Emy je, aby se tanečník/tanečnice během tance cítili dobře a díky tomu mohli plně ukázat svou taneční úroveň. Svou roli hraje ale i vzhled oblečení, protože dobrého pocitu podle ní dosáhnou tanečníci/tanečnice právě tak, že se budou cítit, že vypadají dobře.

Popsaná zjištění, kdy tanečníci a tanečnice vnímají silnou souvislost mezi tanečním stylem a oblečením, jsou v souladu s výše popsanými předchozími výzkumy, že Hip-Hopová kultura, zde především v podobě tance, ovlivňuje i další složky života, jako je právě oblečení a současně oblečení ovlivňuje to, jak se osoby cítí. To podporuje pojetí Hip-Hopu jako širšího společenského fenoménu, který má zásadní vliv na společnost, jak ho popisuje například Alridge a Stewart (2005), jelikož příslušníky této kultury, kteří praktikují Hip-Hopový tanec, ovlivňuje tento aspekt i třeba v oblékání, kdy určitý typ oblečení definuje danou kulturu a může usnadňovat aktérům snazší zapojení se.

Dále bych se ráda věnovala tomu, jak souvisí gender s oblečením a tancem v Hip-Hopových battlech. V analyzovaných videích Hip-Hopového battlu z festivalu Summer Dance Forever má tanečnice Oomoo na sobě skrze všechna kola, kterých se účastnila, černé volnější kalhoty, černou volnou mikinu, pod kterou je občas vidět tmavě zelené triko. Dále má černo-bílé tenisky a pletený hnědo-bílý klobouk se vzorem šachovnice. Oblečení je tak barvou spíše neutrální, volné a samo o sobě nepůsobí nijak výrazně. Pouze klobouk více upoutává pozornost.

Ema v rozhovoru popisuje, shodou okolností také na příkladu klobouku, který viděla u jiného tanečníka na festivalu Summer Dance Forever 2023, že výraznější prvek oblečení nebo doplňku může být prostředkem, aby si lidé tanečníka/tanečnice lépe zapamatovali.

„Zároveň ma hrozne baví, keď ako niekto príde s nejakým nezvyčajným kúskom, pretože strašne veľa tanečníkov sa oblieka už tak isto. Nenájdeš niečo odlišné. Takže keď niekto príde napríklad s nejakým huňatým klobúkom alebo niečo také ešte úplne odlišné... Takto ako vždycky viacej zaujme. Aj ľudia si ťa zapamätajú potom vieš. Ako to je tá s tým huňatým klobúkom, keď ťa ešte nepoznajú.“ (Ema)

Tanečník Paradox má v rámci všech kol tanečního battlu na sobě hnědo-šedé volnější triko s dlouhým rukávem, které má na sobě ve předu i vzadu tmavě žlutý potisk. Dále má na sobě černé volnější kalhoty, černé tenisky, černou kšiltovku a žluté ponožky. Z mého pohledu vypadá outfit také poměrně neutrálně i z hlediska barev, kdy výrazně působí pouze žluté ponožky, pokud se tanečnickovi během tance vyhrnou kalhoty. Ponožky zde mohou mít stejný efekt jako klobouk v případě Oomoo a v popisu Emy, kdy výraznější prvek oblečení může upoutat pozornost.

Markéta popisuje, že nejradši na tanec obecně nosí volnější kalhoty, nějakou pokrývku hlavy a potom více vrstev v horní části těla, které představuje nejčastěji triko a bunda. Adam popisuje, že na Hip-Hop nosí volné šustáky a nemá rád tančit v triku s dlouhým rukávem. Michal má s Hip-Hopem spojené především černé volné oblečení. Pro Emu představuje oblečení spojené s Hip-Hopem hlavně velké tričko, „kapsáče“ nebo šustáky, občas mikina, vesta nebo kšiltovka. Oblečení podle ní bývá většinou v univerzálních a usedlejších barvách.

Oblečení, které popisují dotazovaní tanečníci a tanečnice se tedy velmi podobá oblečení, které mají na sobě tanečník a tanečnice v Hip-Hopovém battlu. V obou případech vystupuje především volné, univerzálnější oblečení. A to jak v případě mužů, tak v případě žen. Markéta ale popisuje, že její tanec podle ní není tolik zaměřen na to, aby byl sexy, a tak tomu také odpovídá oblečení, které, jak už bylo zmíněno, má ráda spíše volné. Pokud ale ženy tančí více žensky, změní se podle Markéty i jejich oblečení. Podobně i Adam popisuje, že pokud ženy tančí více „žensky“, obléknou se jinak.

„Můj styl není vyloženě jako ‚female style‘¹³ nebo takhle. Tím pádem se do toho ani nestylizuju, Ale potom naopak jsou ženy, který jsou víc jako ‚sexy chick‘ v tom battlu. Takže se do toho taky oblíknou.“ (Markéta)

„Občas některý holky, který tancujou víc jako žensky, tak to podpoří tím oblečením, ale to je to stejný vlastně, co říkám já, že se snažej prodat to, co dělaj no. Zvýraznit jakoby ty svoje silné stránky, tak se na to oblíknou.“ (Adam)

Michal nevnímá rozdíl mezi tím, jak se v Hip-Hopových battlech oblékají muži a ženy a spíše mu přijde, že tato komunita je zaštitěná jednotnou módou, která ovlivňuje všechny její příslušníky i třeba pomocí sociálních sítí.

„Hele upřímně v týhle době mi to přijde dost podobný. (...) Přijde mi, že celkově ta móda se fakt dostala mezi ty lidi hrozně rychle skrz ty socky a takhle, a právě i jako ty battly tím, že jsou hodně na sockách, tak si myslím, že to ten ‚dresscode‘ ovlivňuje. Prostě tu taneční scénu tady. Takže upřímně v tom nevidím moc velkej rozdíl. Jako občas se třeba někdo najde, že se oblíkne jinak. Občas se někdo takovej najde, ale převážně mi to přijde v těch Hip-Hopových battlech vlastně dost podobně všechno. Kluci i holky mají furt podobnej styl, často podobný hadry, do toho i boty.“ (Michal)

Ema uvádí, že jí připadá tato komunita zaštitěná jednotným stylem oblečení. Občas se podle ní najdou dívky, které se oblečou jinak, ale většina z nich se obléká do velkého oblečení, protože jim je to pohodlné, jsou na to zvyknuté a odpovídá to stylu, který vidí všude kolem sebe. Podle Emy dívky oblečení tolik neřeší, ale je pro ně naopak důležitý make-up a vlasy a pro ni osobně to také hraje velkou roli.

„Sú určite dievčatá, ktoré sú také že dobre... tu si oblečú top a obrovské šušťáky, a vyzerá to na nich super. Cíti sa v tom dobre a funguje to spolu, ale myslím si, že väčšina dievčat sa oblieka proste do obrovských vecí, pretože im je tak pohodlne. Sú tak zvyknuté a je to asi ten štýl, ktorý vidia všade. Takže ako nejak mi príde, že tie dievčatá to asi až tak neriešia, skôr riešia podľa mňa vlasy a make-up, čiže to hrá extrémnu rolu. Sa moc nezdá, ale hraje to brutálnu rolu akože za mňa.“ (Ema)

¹³ Způsob tance, který zdůrazňuje pohyby nebo prvky, které jsou více spojovány s ženami.

Markéta také zmiňuje, že ženy podle ní více dbají na make-up a doplňky.

„Myslím si, že ženy možná, jak které, hodně dbají například na doplňky a takovýchle věci. Make-up a tak.“ (Markéta)

V rámci videí z Hip-Hopového battlu není možné se na tematiku make-upu více zaměřit vzhledem ke kvalitě videí, nicméně z hlediska vlasů mají jak tanečník, tak tanečnice vlasy svázané do drdolu u týlu hlavy a vlasy nevystupují jako tolik výrazné a jsou z velké části zakryté kloboukem u Oomoo a kšiltovkou u Paradoxe. U Paradoxe je ale v rámci jednoho z dalších kol battlu vidět, že jeho vlasy jsou dlouhé přibližně po prsa, když se mu rozpouštějí z drdolu v důsledku jeho tance. Jak popisují Rossi a Clark (2020) muži jsou více spojováni s krátkými vlasy a absencí šperků a líčení, zatímco u žen se více objevují dlouhé vlasy, líčení a šperky. Podobně i Clay (2003) uvádí, že úprava vlasů je výrazná spíše u žen, kdy v rámci úspěšné manipulace s prvky Hip-Hopové kultury k dosažení popularity se ukazují jako výrazné dlouhé rozpuštěné vlasy. Výpovědi informátorek se shodují s těmito zjištěními v tom, že ženy dle jejich názoru více dbají na make-up, doplňky a úpravu vlasů. V rámci Hip-Hopového battlu ale z hlediska vlasů nevystupuje tato část jako příliš výrazná, jelikož tanečník i tanečnice mají vlasy stažené do drdolu. Nicméně vlasy tanečníka se výrazně odlišují od předpokladu krátkých vlasů u mužů. To naznačuje, že se možná objevuje v rámci Hip-Hopového battlu větší svoboda vzhledem k užívání maskulinního a feminního vzhledu. Tuto možnost snadnějšího překračování genderově odlišného vzhledu naznačuje také Markéta, která popisuje, že se obecně oblečení v Hip-Hopových battlech u mužů a žen odlišuje, ačkoliv nepopisuje, jak konkrétně. Hip-Hopová kultura jí ale připadá vzhledem k oblečení otevřená a každé pohlaví má možnost nosit, co se mu líbí, ať už je to považováno za ženské, či za mužské.

„Tak samozřejmě kluci nosí něco jiného než holky, ale ta Hip-Hopová kultura sama o sobě je v tom hodně otevřená. Že tě nikdo ‚nezdissuje‘ za to, když máš na sobě pánskej kus oblečení a potom jsou i kluci, který nosí dámský kusy oblečení. Je to o tom, co se ti líbí a mám pocit, že se v tom všichni velmi vzájemně respektují.“ (Markéta)

Zmíněná otevřenost odkazuje na to, že se v tanečním Hip-Hopovém prostředí může odehrávat jistá forma „přetváření genderu“ jak ho zmiňují West a Zimmerman (2009), kdy se objevuje posun od normativního očekávání genderových rolí.

Změna od dichotomického rozlišování oblečení k více jednotnému stylu oblékání se objevuje v případě oblečení. Zjištění týkající se toho, jaké oblečení muži a ženy v Hip-Hopové kultuře nosí, napovídají tomu, že jak oblečení dotazovaných tanečníků a tanečnic tak i to, které na sobě má tanečník Paradox a tanečnice Oomoo, je zaštitěné jednotným stylem, který se objevuje jak u mužů, tak u žen, kteří jsou součástí Hip-Hopové komunity, jelikož se objevuje poměrně podobný popis oblečení, které tanečníci a tanečnice v Hip-Hopových battlech mají. Popis oblečení odpovídá tomu, které v kontextu Hip-Hopové kultury uvádí například Fiedler (2003) nebo Clay (2003), ale pouze co se týče mužského oblečení. Volný typ oblečení, který autoři připisují mužům se totiž objevuje také u žen. Clay (2003) uvádí, že afroamerické ženy v Hip-Hopové kultuře nosí oblečení více odhalující jejich křivky a celkově se u nich projevuje větší sexualizace jak oblečení, tak vystupování. Tomu neodpovídá oblečení žen vystupujících v rámci mé výzkumné práce. Jednou z možností je odlišné kulturní prostředí a etnicita, kdy, jak popisují například Stephens a Phillips (2003), afroamerické ženy se potýkají s větší sexualizací než ženy bílé barvy pleti. Tento aspekt se může tedy projevovat také v oblečení, jelikož můj výzkum probíhá v evropském kontextu.

Dalším možným vysvětlením je specifičnost prostředí tance, kdy například Fiedler (2003) zmiňuje, že tanečníci breakdance přinesli do této kultury takové oblečení, které bylo co možná nejpohodlnější. Stírání dichotomického rozdělení oblečení v Hip-Hopovém tanci, kdy i ženy používají spíše oblečení spojované s maskulinitou, tak může být pro ženy „ospravedlnováno“ právě vhodností pro tanec a tím může být pro ženy společensky přijatelnější, že nosí oblečení, které neodpovídá jejich genderu. Argument pohodlnosti nakonec zmiňuje také Ema v rámci rozhovoru: *„myslím si, že väčšina dievčat sa oblieka proste do obrovských vecí, pretože im je tak pohodlne.“* Dále například Rossi a Clark (2020) zmiňují, že u žen se objevuje větší svoboda v přecházení v kategoriích oblečení mezi maskulinním a feminním než je tomu u mužů. Toto tvrzení podporuje to, že ženy v Hip-Hopových battlech oblečené oblečením, které je přisuzované spíše mužům, nejsou kvůli tomuto oblečení odsuzovány.

Dalším možným důvodem, proč se oblečení nijak více mezi tanečníky a tanečnicemi neodlišuje, by mohlo být, že Hip-Hopová kultura, a především prostředí soutěživých battlů je, jak popisuje například Dodds (2016) spojováno zejména s maskulinitou. Tento vliv se

tak mohl projevit také v případě oblečení, které tanečníci a tanečnice během tance v battlu nosí. Pokud v rozhovorech tanečníci a tanečnice popisují odlišnosti z hlediska oblečení v Hip-Hopovém prostředí, popisují převážně ženy, které chtějí vypadat více žensky. I to může souviset s tím, že se tyto ženy odlišují od jinak převážně maskulinního prostředí, a proto je tanečníci a tanečnice uvádí z hlediska odlišností mezi muži a ženami v Hip-Hopových battlech. Odlišný pohled popisuje Markéta, podle které muži a ženy nosí v Hip-Hopových battlech jiné oblečení. Naznačuje ale také jistou univerzalitu v tom, že jak ženy, tak muži mohou nosit oblečení spojované jak s ženami, tak s muži a Hip-Hopová kultura je tomu otevřená a respektující.

3.4 Pohybový projev tanečníků a tanečnic

V následující části se věnuji pohybovému projevu tanečníků a tanečnic, kteří v této práci vystupují a jejich zkušenostem v oblasti tance. To mi může pomoci nahlédnout na kontext, ze kterého tanečníci a tanečnice vycházejí a lépe interpretovat další témata, kterým se v práci věnuji.

V analýze videí věnované Hip-Hopovému battlu z festivalu Summer Dance Forever se věnuji tanečnímu projevu tanečnice Oomoo. Nepodařilo se mi dohledat více informací o této tanečnici, pouze z jejího instagramového profilu *@oomkhlifa* vyplývá, že působí převážně ve Francii. Na základě videí z Hip-Hopového battlu Summer Dance Forever popisují pohybový projev, který tanečnice v tomto battlu prezentuje. Jako nejvíce výrazné vystupují dynamické a trhavé pohyby, často doprovázeny také velkými máchavými pohyby rukou. Pohyb tanečnice je zaměřen spíše na horní část těla a ruce. Tanečnice se většinu času pohybuje ve stoje, pouze výjimečně využívá prvky na zemi v podřepu, které nevystupují jako nijak výrazné v průběhu jejích tanečních vstupů. Jejímu pohybovému projevu také více dominuje pohyb celého těla než pohyby zaměřené na jednotlivé části těla či vyžadující pohybovou izolaci.

Tanečník Paradox je druhý účastník, na jehož taneční vstupy se v rámci battlu zaměřuji. Podobně jako u tanečnice Oomoo se mi nepodařilo dohledat další informace o tanečnickovi a pouze podle jeho instagramového profilu *@kevin_paradox* usuzuji, že působí především v Nizozemsku. Celkově v rámci tanečního projevu Paradoxe v rámci Hip-

Hopového battlu Summer Dance Forever vystupují jako výrazné rychlé, dynamické a energické pohyby. Zejména pak footwork¹⁴. Jeho tanec se ale často vykazuje spíše plynulostí, než trhavými či sekanými pohyby. Tanečník často využívá pohybů vyžadujících izolace těla a občas se objevují také pohyby zaměřené na hrudník nebo pánev. Práci hrudníku u tanečníka Paradoxe spontánně zmiňuje také informátorka Markéta v části rozhovoru, kde popisuje pohyby, které jsou více typické pro ženy a které pro muže.

„Tím, že má každéj fakt nebo snaží se hledat osobitej styl, tak ti nemůžu asi přesně říct, že ženy se víc hýbou hrudníkem, protože potom si představím někoho, jako je já nevím... Dejme tomu třeba Paradox okej... podíváš se na jeho práci hrudníkem a takovou práci hrudníkem nemá kdejaká holka.“ (Markéta)

Dále tanečník také často využívá střídání dynamiky a různých úrovní ve smyslu pohybů ve stoje a na zemi a v souvislosti s tím se objevují prvky vyžadující větší fyzickou sílu či více akrobatické pohyby.

Limitem pochopení pohybového projevu Paradoxe a Oomoo a interpretace pohybů, situací a interakcí, které se v rámci Hip-Hopového battlu odehrávají, může být neznalost kontextu, ze kterého tanečník a tanečnice vycházejí. Oba jsou tanečníci působící převážně v Evropě, nicméně tanečník i tanečnice mají tmavší odstín pleti, což je odlišuje od většinové populace v Evropě.

Jak píší například Stephens a Phillips (2003) s afroamerickými ženami v USA jsou spojovány jiné genderové scénáře než s bílými ženami, kdy výrazný je zejména rozdíl v přístupu k sexualitě, jelikož afroamerické ženy jsou více sexualizovány. Podobně u mužů nacházíme jiné scénáře a například Hazzard-Donald (2004) zmiňuje, že muži afroamerické menšiny jsou často pro většinovou společnost spojováni s nebezpečím a ohrožením. To může mít souvislost s více agresivním a výbušným pohybovým projevem. Zmíněná zjištění se vztahují k Afroameričanům v USA. V rámci evropského kontextu mohou být s menšinovými skupinami také spojeny jiné, specifické stereotypy, které mohou ovlivňovat, jak jsou osoby socializovány a tím ovlivňovat, jak tančí. Například Adams (2005) popisuje, že pohyb těla je ovlivňován kulturou, ve které se jedinci vyskytují. Vzhledem k neznalosti

¹⁴ Tanec je soustředěný na pohyb nohou a chodidel.

původu Paradoxe a Oomoo, kterým se v práci věnuji, není ale tato specifika možné více zahrnout.

Zmíněný limit je třeba brát v potaz také z hlediska mé pozice výzkumníka, kdy má příslušnost k bílé evropské populaci může mít vliv na moji analýzu a interpretaci tanečního projevu příslušníků jiné etnicity. Z tohoto důvodu ve své práci využívám jako teoretický rámec a metodu analýzy dat intersekcionalitu, která se věnuje tomu, jak se různé kategorie jako je například rasa, gender a třída vzájemně ovlivňují a jak ovlivňují jednotlivce i skupiny.

Pokud se přesunu k tanečnickům a tanečnicím, se kterými jsem vedla rozhovory, může zde být limitem, že mají široké zkušenosti i z jiných tanečních stylů a v rámci rozhovoru nebylo možné úplně oddělit pouze tanec Hip-Hop od jejich zkušeností v ostatních tanečních stylech. Současně je ale pravděpodobné, že i tanečník a tanečnice ve videích nemají zkušenosti pouze s jedním tanečním stylem, a ačkoliv se účastnili Hip-Hopového battlu, jejich pohybový projev může být ovlivněn i jinými tanečními styly, se kterými mají zkušenost.

Například Adam uvádí široké zkušenosti převážně se streetovými tanečními styly, má ale okrajově zkušenost i s contemporary¹⁵. Popisuje, že je pro něj důležité, aby uměl tančit více tanečních stylů a měl širší pohybový slovník.

„Beru to, že to je hrozná výhoda, když je tanečník jako všestrannej, že určitě se snažím mít jeden styl nejsilnější svůj, ale je pro mě důležitý, abych byl jako ‚well rounded‘ a doopravdy ‚all style‘.“ (Adam)

Z hlediska vlastního pohybového slovníku Adam popisuje jako svou hlavní charakteristiku silné a rychlé ruce, rychlé nohy nebo třeba vytrénovanou techniku vln. Zdůrazňuje také fyzickou sílu a rychlost obecně, kdy tyto dvě dovednosti vnímá jako svoji přednost oproti tanečnicím ženám. Zároveň se ale snaží trénovat také groove¹⁶ a izolace, které vnímá jako spíše ženskou přednost v tanci. Z jeho pohledu chce mít i tyto dovednosti, aby v nich měl stejnou úroveň jako tanečnice ženy.

¹⁵ Taneční styl vycházející s klasického, moderního a jazzového tance, který se vyvíjel během poloviny 20. století a je populární zejména v USA a Evropě. Často se vyznačuje plynulými a emočně expresivními pohyby.

¹⁶ Uvolněný a přirozený pohyb těla, který kopíruje rytmus a energii hudby.

„Já se vždycky snažím, abych uměl tancovat i jako holka. Snažím se mít i ten groove i ty izolace tak silný, jako mají holky, že nechci, aby na mě měli něco navrch. Takže ale zároveň v síle a rychlosti si myslím, že mám prostě trošku navrch před těma holkama.“ (Adam)

Nejen tato výpověď naznačuje, že genderově binární pohyb nemusí být v prostředí tance tak striktně uplatňován. Hlubší analýze se věnuji v následující kapitole, kde popisuji pohybový projev v kontextu genderu.

Adam má zkušenosti také s krumpem¹⁷, který byl pro něj dříve důležitým stylem a popisuje, že má vliv na jeho taneční projev především v tvrdosti a síle pohybu. Svou zkušenost s krumpem popisuje i Michal, který ho vnímá také jako styl, který je velkou součástí jeho tanečního projevu. Krump je specifický v tom, že se projevuje výraznou dynamičností a agresivitou. Zkušenost v tomhle stylu tak může mít vliv na pohybový projev a témata týkající se agresivity a konfrontací v tanečních battlech, které byly v rozhovorech probírány.

Tanečnice Ema má také zkušenosti s velkým spektrem tanečních stylů, kde mimo streetových stylů, u kterých neměla taneční lekci pravděpodobně pouze v breakingu, má také velké zkušenosti s contemporary, klasickým tancem, baletem a dalšími podobnými styly. Svůj pohybový projev popisuje jako spíše energický, výbušný a ne příliš jemný.

„Ja si myslím, že si asi dost' potrpím na veľkej energii. Akože nie som úplne jemný tanečník, som celkom práve jeden z tých výbušnejších.“ (Ema)

Markéta uvádí, že prošla během své taneční kariéry všechny taneční styly, které se týkají streetdancové kultury a uvádí, že velký vliv měl na její začátky popping, který spadá do streetových tanečních stylů a je založen především na střídání rychlé kontrakce a uvolnění svalů. Svůj taneční projev označuje za kombinaci vlnitého, plynulejšího a ostrého dynamičtějšího pohybu.

„Popíšu to jako charakteristiku toho mého pohybu. Myslím si, že je zbrklej, myslím si, že je někdy wavy, jako vlnitej a myslím si, že umí bejt i ostrej a hravej.“ (Markéta)

¹⁷ Pouliční taneční styl, který se vyvíjel na počátku 21. století v Los Angeles a je typický zejména svou energičností, surovostí a emocionálním výrazem. Je silně spojován s maskulinitou a často sloužil k vyjádření a „vybití“ agrese tanečníků. Označován za „nejdrsnější“ tanec Hip-Hopové kultury.

Mnou dotazovaní tanečníci a tanečnice tak popisují široké zkušenosti s různými tanečními styly, převážně pak těmi spadajícími pod streetdance¹⁸. To může ovlivňovat zejména jejich taneční projev, jelikož nabírají pohybový slovník z řady různých tanečních stylů. Například zkušenost s krumpem, který představuje velmi výbušný a expresivní tanec může ovlivňovat pohybový projev, který pak bude směřovat více k těmto charakteristikám nebo naopak zkušenost s contemporary, kde se jedná o spíše jemný a plynulý pohyb může ovlivnit pohybový projev k těmto charakteristikám. To může limitovat to, do jaké míry můžu spojovat konkrétní charakteristiky jako například výbušnost nebo plynulost s přímo tancem Hip-Hopem. Jelikož se zaměřuji především na genderově odlišné projevy, je možné, že jsou tedy podmíněné také jinými vlivy, jako je například zkušenost z jiných tanečních stylů a nevychází pouze z prostředí Hip-Hopové kultury.

3.5 Gender v pohybovém projevu

V následující části navazuji na kapitolu *Pohybový projev tanečníků a tanečnic* a snažím se taneční projev zasadit do kontextu genderu. Propojuji projevy genderu v pohybovém projevu tanečnice Oomoo a tanečníka Paradoxe z Hip-Hopového battlu z festivalu Summer Dance Forever a témata týkající se tanečního projevu a genderu, která vyplynula z rozhovorů s tanečnicí a tanečnicemi, kteří se Hip-Hopových battlů účastní. Využívám také přístupů intersekcionality, který mi pomůže zohlednit odlišnosti mezi dotazovanými tanečnicí a tanečnicemi, kteří jsou příslušníci bílé evropské populace a Paradoxe a Oomoo, kteří jsou z hlediska barvy pleti příslušníci menšiny ve většinové evropské populaci, kdy intersekcionalita umožňuje zohlednit, jak se ovlivňují kategorie jako je například rasa, gender a třída.

Informátoři a informátorky byli v rámci rozhovorů dotazováni, co se jim vybaví pod označením ženské a mužské taneční pohyby. Pro Markétu ženské taneční pohyby představují především práce zápěstí, práce s rameny a boky. Dále popisuje, že ženy mají často větší rozsah pohybu než muži, i když je to podle ní individuální záležitost. Ženy podle Markéty v různých prvcích využívají častěji švih než silou tažené pohyby. Také v kontextu žen

¹⁸ Popisuje taneční styly, které se vyvíjely mimo taneční studia spíše ve veřejných prostorech a označení zahrnuje například Hip-Hop, locking, popping, breaking, krump a další styly.

zmiňuje menší výdrž a fyzičku, kterou podle ní ovlivňuje jak množství tréninku, tak tendence vzdát se.

„Pokud se bavíme o třeba battlu ‚Seven to Smoke¹⁹‘, kdy to funguje na principu toho, kolik ustojíš kol tančit, tak si myslím, že ty kluci v tom mají dobře nabito jo, že ta holka možná nemá tak moc velkou fyzičku.“ (Markéta)

Sílu Markéta také zmiňuje v kontextu toho, že ženy podle ní během battlu používají méně prvky na zemi, což připisuje právě fyzické síle a proporcím těla. Dále vnímá rozdíl v tom, že ženy mají tendenci držet se jemnější stránky hudby, a to ovlivňuje jejich pohyb. Hudbu vnímá také jako důležitý prvek, který má vliv na to, jestli tanečník tančí jemněji nebo více tvrdě. Zároveň připisuje tvrdší pohyb spíše mužům a jemnější zase ženám.

„Tazatelka: Myslíš si, že je nějaká situace, kdy by se hodilo z hlediska battlu požívat spíš ženský pohyby nebo mužský? No určitě. Tak všechno tohleto závisí na hudbě, to je jenom jakoby o hudbě a o tom, jak moc ty máš velkou škálu těch pohybů, který můžeš použít. I kluci uměj bejt jemnější v tom, a i holky právě uměj bejt tvrdší. Záleží, co zahraje DJ.“ (Markéta)

Markéta také zmiňuje tanec v kontextu taneční party, kde podle ní ženy prezentují více sexy pohyby a ty, které působí jemněji a méně agresivně.

„Tak holky většinou tancujou... snaží se bejt prostě sexy a snaží se vlastně třeba možná dělat menší, neagresivní, flirtovnější pohyby.“ (Markéta)

Adam podobně popisuje v souvislosti s ženským tanečním pohybem zejména ladnost, groove a pohyb boků. Tyto charakteristiky popisuje v souvislosti s „ženskými zbraněmi“ v tanci. Uvádí také, že ženy příliš nepoužívají akrobatické prvky.

„Spousta holek tančí a hraje to na tu ženskost, že ukazují jakoby tu ladnost, tu ženskost, prostě ten groove a ty boky a takhle, že používají ty ženský zbraně.“ (Adam)

Adam také popisuje, že z hlediska ženského tanečního pohybu se mu vybaví tři taneční styly, které jsou podle něj specifické tím, že se mu na ženách líbí.

¹⁹ Specifický typ tanečního battlu. Soutěží proti sobě 8 tanečníků/tanečnic a cílem je vyhrát 7x v řadě nebo dosáhnout největšího počtu vítězství, než vyprší daný čas.

„Tazatelka: Co by se ti vybavilo pod označením ženské taneční pohyby? Tak mně se vybaví vogue²⁰, waack²¹ a dancehall²². Tazatelka: A v čem vnímáš specifičnost v těchto stylech? Hrozně se mi to líbí na těch holkách, jakože i když to dělají jakoby kluci, nebo i když ty taneční styly jako waack, vogue nevymysleli holky, ale naopak chlapy gayové, tak se mi to prostě hrozně líbí na těch holkách. No přijde mi to strašně hezký na nich.“ (Adam)

Ačkoliv se tento popis nevztahuje přímo Hip-Hopu, považuji ho za důležité uvést z hlediska popisu ženského tanečního pohybu v souvislosti s krásou. Podobně přistupuje k popisu také Michal, který uvádí krásu a konkrétnější popis ženského tanečního pohybu nezmiňuje.

„Tazatelka: A kdybych se měla zeptat na ženský taneční pohyb, tak co tě napadlo? Hele to prostě řeknu jakoby krása. Prostě holka, když umí tancovat, tak je to prostě hezký víš co, prostě krása. Prostě tak. K tomu mě ani nic jinýho nijak nenapadá.“ (Michal)

Michal dále toto téma rozvádí tím, že si nemyslí, že důvodem je jeho sexuální orientace, ale to, že pohyb na ženách mu připadá přirozenější nehledě na to, jak žena fyzicky vypadá.

„Celkově v něčem mi přijde, že ten pohyb na těch holkách vypadá přirozenější. A nevím, čím to je. A nemůžu říct takový to, že třeba tahle ta holka má třeba větší zadek anebo tohle to a tahle ta zase ne. Vůbec to neporovnávám, ať už je to taková holka nebo taková, tak prostě ten pohyb, když ta holka umí tancovat, tak to je to pěkný. Je to prostě hezký.“ (Michal)

Téma krásy se v rámci rozhovorů spontánně objevilo mimo popisy Adama a Michala, kteří popisovali ženský taneční pohyb také když Adam popisuje, že pokud se dívají na battle netanečníci, více podle něj fandí hezkým ženám. Zmiňuje ale také, že hezký kluk dostává větší podporu od žen v publiku.

„Z hlediska publika, když je to třeba Redbull Dance Your Style, kde tam jsou netanečníci, tak tam vnímám, že prostě hezká holka tam má větší ‚shout-out‘ než kluk nějaký, ale zároveň

²⁰ Taneční styl, který vznikl v afroamerických a latinskoamerických LGBTQ+ komunitách v New Yorku. Inspiruje se především pózami a pohyby z módních časopisů a přehlídek.

²¹ Taneční styl, který vznikl v afroamerických a latinskoamerických LGBTQ+ klubech v Los Angeles. Vyznačuje se hlavně rychlými a dramatickými pohyby paží, pózováním a expresivitou.

²² Taneční styl pocházející z Jamajky. Pohyby jsou výrazné, expresivní a někdy i provokativní. Objevují se zde striktně oddělené pohyby, které mohou používat ženy a muži. Výrazně se projevuje také sexualita.

když tam je hezkej kluk, tak zase má ,shout-out‘ jako od holek v publiku.“ (Adam)

Ema popisuje, že podle ní mají ženy své přednosti, které mohou v rámci battlu využít. Považuje to za výhodu, které nemůže muž dosáhnout.

„Je pravda že väčšinou dievčatá používajú také tie dievčenské výhody a páľky, keď battľujú. Že môže byť aj proti chlapcovi fakt ženská a ten chlapec im to nemôže v podstate nikdy vrátiť, pretože nikdy nebude žena. Takže to je podľa mňa taká jediná zbraň, ktorú máme navyiac než muži v battloch.“ (Ema)

Ema uvádí, že není příliš žen, které by používaly v battlu akrobatické prvky. Za „ženské výhody a páľky“ ale považuje více jemný a kroutivý pohyb a využívání ženské sexuality.

„Ženy sú proste keď to možno tak poviem, tak viacej jemné, viacej sa aj keby krútia. Využívajú dosť takú tu... taký ten sex symbol žena.“ (Ema)

Z hlediska mužského tanečního pohybu Markéta popisuje, že je pro ni spojený spíše se silou, větší fyzickou výdrží, pohyby hlavy a tvrdší pohyby nohou představující až dupání. Dále popisuje pohyb pánve, ale na rozdíl od žen je u mužů spíše kývavý. Zmiňuje i rozdíl ve vnímání hudby, kdy muži se drží spíše tvrdých složek hudby. Markéta také uvádí, že muži jsou podle ní v tanečních battlech obecně lepší než ženy, jelikož battly jsou spojeny s dokazováním ega a chtíčem. Nevnímá, že by se v tomto prostředí vyskytovala diskriminace, ale muži jsou podle ní lepší i z důvodu, že se méně bojí, a to je pro ni spojeno i s větší kreativitou.

*„Ale obecně bych teda řekla z osobního pohledu, že kluci jsou lepší v tom. **Tazatelka: A proč si to myslíš?** Protože battly jsou pořád a stále otázka nějakého ega a nějakého chtíče a ty kluci mají o dost větší tah na bránu než ty holky. Uměj víc drtit. (...) **Tazatel: A to je v tom jejich výkonu?** Určitě, já si právě nemyslím, že je tam nějaká diskriminace ze strany poroty, nebo tak něco. To vůbec. Myslím si, že prostě kluci jsou lepší, protože se nebojí chodit do vícero věcí. To znamená, že se můžou dostat k o dost větší kreativité.“ (Markéta)*

Pro Adama představuje mužský taneční pohyb především fyzická síla, kterou zdůrazňuje několikrát. Dále popisuje akrobacii a rychlost, které jsou pro něj také spojené právě se silou.

„Právě ti kluci vnímám, že máme větší sílu, máme větší rychlost, máme jakoby nějaký jako akrobacie a toto to furt všechno беру do té síly.“ (Adam)

Michal z hlediska mužského tanečního pohybu vyzdvihuje převážně fyzickou sílu a kontrolu těla. Z hlediska fyzické síly zmiňuje jako zajímavost zkušenost z tanečního stylu krumpu, kde battly mužů a žen fungují odděleně a uvádí, že právě kvůli síle by pro ženy pravděpodobně nedopadlo příliš úspěšně, kdyby battly byly smíšené pro obě pohlaví. Ačkoliv se tento popis věnuje jinému tanečnímu stylu, demonstruje, jak Michal vnímá odlišnosti ve fyzické síle mužů a žen.

„Krump, jak je brutálně silovej, tak třeba to je jeden z mála stylů, myslím si, že skoro jedinej, kde fakt vyčnívá, jestli ten krumper ovládá tu sílu nebo ne. No to znamená, že právě holky v tom, když to řeknu blbě, jsou trochu slabší, že jo, protože se hraje prostě na sílu někdy. Takže to je taková zajímavost ke krumpu. Protože tam vlastně kdyby se to zmixovalo, tak by to asi pro ty holky nedopadlo, když to řeknu tak blbě.“ (Michal)

Ema popisuje mužský taneční pohyb z hlediska izolací těla. Jako hlavní pro ni ale vystupuje fyzická síla a akrobatické prvky. Rozdílnost ve fyzické síle u mužů a žen vnímá tak výraznou, že pokud se podle ní sejde tanečník a tanečnice, kteří mají podobnou taneční úroveň a žena bude dělat silové prvky, pravděpodobně nad mužem nevyhraje.

„Ked' proste ideš proti chlapovi, tak ked' žena začne robiť nejaké chlapecké triky, tak toho muža v živote neprebije v tom, že nemôže byť lepšie než on. To proste ako fyzicky moc nie je možné.“ (Ema)

Tanečníci a tanečnice v rámci rozhovorů přináší v některých aspektech poměrně jednotný popis toho, jak podle nich vypadá ženský a mužský taneční pohyb. Ženský pohyb byl v rámci rozhovorů nejvíce popisován z hlediska ženskosti, kterou dotazovaní vnímají jako hlavní výhodu žen v battlech. Po hlubším prozkoumání toho, co pojem ženskosti pro tanečníky a tanečnice představuje, se nejvíce výrazně objevuje jemnost či ladnost a menší fyzická síla, která se projevuje třeba v tom, že ženy příliš nepoužívají akrobatické a silově náročné prvky. Dále se objevuje v souvislosti s ženami téma sexy pohybu a téma ženské krásy, které popisují Michal a Adam.

Popis z výpovědí tanečníků a tanečnic je v souladu s teoretickými poznatky, které popisují pohyby spojované s ženami v jiných tanečních prostředích. Ted Shawn (1974),

který popisuje toto rozlišení spíše z perspektivy moderního tance, uvádí jemný pohyb, menší dynamiky a rozsahu či větší flexibilitu (podle Adams, 2005). Ačkoliv se v rámci rozhovorů pohybujeme na poli streetových tanečních stylů, které mají velmi odlišný vývoj, objevuje se zde výrazná podobnost v tom, co označují tanečníci a tanečnice za ženský pohybový projev.

V pohledu na mužský taneční projev se jako nejvýraznější popis objevuje fyzická síla, spojená s akrobatickými a silovými prvky. Tento aspekt se v některých popisech tanečníků a tanečnic objevuje jako něco, co nemůže být mezi muži a ženami vyrovnané, protože muži budou mít vždy v této oblasti navrch. I zde se tyto popisy potkávají s poznatkem, které v kontextu maskulinního tanečního pohybu uvádí Ted Shawn (1974), kdy podle něj jsou mužské pohyby více dynamické, spojené s fyzickou silou (jak je citováno v Adams, 2005). Důraz na fyzickou sílu, který se objevuje napříč všemi čtyřmi rozhovory, může být také prostředkem k legitimizaci maskulinity v prostředí tance, které je jinak obecně považováno spíše za feminní. To zmiňuje například Adams (2005), kdy tanečníci bývají označováni za sportovce či atlety, aby byla ukotvena a posílena jejich pozice v tanečním prostředí.

Řada výzkumných prací ale navrhuje, že rozdíly v tom, jak se muži a ženy pohybují, může být způsobený spíše tím, jak jsou osoby socializovány do své genderové role. Young (1980) ve své práci popisuje, že ženy častěji nevyužívají plný potenciál svého těla a soustředí se spíše na část než na celé tělo. Zároveň autorka popisuje, že ženy jsou spíše vedeny k tomu, aby dbaly na bezpečnost a nezranily se a také jsou limitovány v objevování prostoru. Fyzická síla, akrobatické prvky a rozdíly v nich, jak popisují tanečníci a tanečnice, nemusí být tedy výsledkem pouze odlišné biologické předurčenosti, ale také způsobeno odlišnou socializací, kterou muži a ženy procházejí. Tento přístup nepopírá, že existují biologické rozdíly, ale zmiňuje, že to není jediný aspekt, který ovlivňuje pohyb žen a mužů. Clegg et al (2016) na základě rozhovorů s pedagožkami tance také zmiňují, že k ženám je v rámci tréninku přistupováno odlišně, kdy muži jsou více vedeni k riskování a kreativnímu objevování, zatímco po ženách je více požadováno držet se pokynů autority. Tyto poznatky také naznačují vliv odlišného přístupu spíše než biologických daností.

3.5.1 Hip-Hopový battle – tanečnice Oomoo

Nyní bych se ráda zaměřila na to, zda se tyto charakteristiky pohybových projevů na základě genderu objevují také v Hip-Hopovém battlu z festivalu Summer Dance Forever v pohybu tanečnicka Paradoxe a tanečnice Oomoo.

Jako první uvádím taneční vstupy tanečnice Oomoo. V rámci prvního kola battlu (TOP 24 tanečnicků/tanečnic) se tanečnice utkala s tanečником mužem. Ze stránky hudby hraje v tomto kole rap, který se projevuje spíše sekaným projevem rappera a je doprovázený silným beatem a méně výraznou jemnější složkou. V jejím tanečním pohybu v rámci tohoto kola vystupují jako velmi výrazné velké, dynamické pohyby rukou. Ty se projevují například když tanečnice používá máchavá gesta směrem k druhému soupeři (video 1, 1:25). Tanečnice v rámci tohoto vstupu v krátkém úseku využívá prvky na zemi na kolenou, doprovázené kývavými pohyby rukou (video 1, 1:57). Nejedná se ale o nijak výrazně silový či fyzicky náročný prvek. Dále se objevují převážně trhavé pohyby, které vystupují více než plynulé a jemné pohyby. Tanečnice například stojí čelem k soupeři a využívá výrazně sekané pohyby horní části těla (video 1, 2:01). Plynulejší a jemnější pohyb se objevuje pouze v krátkých úsecích, které se střídají s dynamičtějšími, sekanými částmi. Tanečnice například využívá plynulý pohyb, když se přesouvá ze země zpátky do stoje (video 1, 2:00) a v zápětí ho následuje sekaný pohyb.

V rámci dalšího kola battlu (TOP 12 tanečnicků/tanečnic) se Oomoo setkala znovu s tanečником mužem. Z hlediska hudby hraje podstatně jemnější než ta, která se objevila v předchozím kole. Také se jedná o rap, který je ale více plynulý a jemný. Beat také působí jemněji než v předchozím kole. Oproti prvnímu kolu battlu se objevuje v pohybovém projevu tanečnice i více plynulý a jemný pohyb. Zejména v první části. Například v začátku svého vstupu používá plynulý a jemný pohyb paží a poté i celé horní části těla (video 2, 1:37). Přibližně v druhé polovině vystupují také více trhavé a máchavé pohyby. Například, když tanečnice konfrontuje druhého tanečnicka, stojí k němu čelem a používá máchavé dynamické pohyby rukou a vrchní části těla (video 2, 2:17). Vystupují zde také velké pohyby rukou, ačkoliv ne tak výrazně, jako tomu bylo v případě prvního kola. Celkově působí taneční projev v rámci tohoto kola méně dynamicky a energicky a více se zde střídají plynulé a sekané pohyby, kdy oba tyto typy pohybu vystupují jako poměrně stejně výrazné. Tanečnice v krátkém úseku také využívá kroutivý pohyb pánve a nohou, přičemž má zakrytý

obličej rukou a druhou ruku má kolem břicha (video 2, 1:58).

V rámci třetího kola (TOP 6 tanečnicků/tanečnic) se tanečnice setkala opět s tanečníkem mužem. V rámci tohoto kola měl každý z tanečnicků 2 své vstupy. Z hlediska hudby v prvním tanečním vstupu hraje rap, s ostřejším beatem a celkově tvrdším vyzněním. V rámci tohoto vstupu vystupují jako výrazné spíše trhavé a dynamické pohyby, zejména pak v druhé části vstupu. Například v úseku, kdy ostré sekané pohyby vrchní části těla a hlavy postupující až do záklonu sledují gradaci v hudbě, která se vzájemně s tímto pohybem svou dynamičností dokresluje (video 3, 2:05). V rámci krátkého úseku tanečnice používá pohyb hrudníku doplněný o zvednutou ruku v pěst (video 3, 2:31). Na závěr tanečního vstupu se objevuje jemný pohyb celého těla a rukou, který slouží jako ukončení tanečního vstupu (video 3, 2:35). Celkově se ale v rámci tohoto vstupu jemný a plynulejší pohyb neobjevuje jako tolik výrazný.

Během druhého tanečního vstupu během třetího kola battlu hraje pouze beat bez doprovodu slov, ve kterém vystupují ostré zvuky. V rámci tohoto vstupu se objevují jako výraznější trhavé pohyby, které následují ostré zvuky v hudbě. Projev nepůsobí tolik energicky a dynamicky. Pohyby jsou ale spíše ostré a kývavé. Tanečnice používá také velké máchavé pohyby rukou. V jednom úseku má natažené ruce, kterými dělá velké kruhové pohyby celých rukou v různých směrech a tanec je dokreslený kývavým pohybem těla (video 3, 4:33).

Pokud se zaměřím na celkový pohybový projev tanečnice Oomoo, jako nejvíce výrazné vystupují dynamické, trhavé pohyby a velké dynamické pohyby rukou. Všechny tyto pohyby jsou více spojovány s maskulinním pohybem, jak uvádí ve studii například Muñoz-Laboy, Weinstein a Parker (2007), kdy více energické, dynamické pohyby souvisí se sexuálním chováním spojovaným s muži. Současně ale pohyby do velké míry sledují zvuky hudby. Na to v rozhovoru odkazuje například Markéta, která říká, že hudba má zásadní vliv na to, jestli se tanečník hýbe spíše jemně nebo tvrdě. V rámci druhého kola battlu, kdy je hudba jemnější, vystupuje jako výraznější také jemnější a plynulejší pohyb.

Pohyb tanečnice je celkově více zaměřen na horní část těla a ruce. Příliš se ale neobjevuje jemný a plynulý pohyb, či výraznější práce s izolacemi těla. Také se příliš neobjevují pohyby vycházející z pánve, hrudníku, jedná se pouze o jednotlivé krátké úseky.

Neobjevují se pohyby vyžadující větší svalovou flexibilitu, což jsou stránky pohybu spojované spíše s ženami. Zjištění získaná v rámci výzkumných rozhovorů se zde v jistých bodech rozcházejí s tím, jak se pomocí teorie stanovených kategorií maskulinního a feminního pohybu jeví pohybový projev tanečnice Oomoo. A to zejména co se týká důrazu na pohyb pánve a jemný pohyb. V pohybovém projevu napříč koly se objevuje pohyb, který bývá spojovaný spíše s muži a maskulinním typem pohybu. Jak píše ve své práci například LaBoskey (2001) Hip-Hopové prostředí je od svého začátku spojováno spíše s vyjadřováním maskulinity. Může to být jeden z důvodů, proč mnou popisovaný pohybový projev tanečnice Oomoo působí více maskulinním dojmem a nedochází tolik k prezentaci plynulých, jemných pohybů spojovaných více s feminitou. Maskulinní pohybový projev může tanečnici umožňovat snazší zapojení se do taneční komunity a dosažení většího ocenění. V rozhovorech zároveň Markéta i Ema popisují, že jim jejich pohybový projev připadá na ženu dost tvrdý. Markéta uvádí, že by se spíše soustředila na to, kdy použít feminní, jemnější pohyb, který jí dělá problém. Oproti tomu tvrdý pohyb vnímá ve svém pohybu jako dostatečný.

„Tazatelka: A máš třeba ty konkrétně nějaký situace, kdy by si chtěla víc působit žensky nebo mužsky (v battlu)? Jo stoprocentně spíš žensky, to mi moc nejde. Spíš žensky, když se zahraje vlastně nějaký dancehall nebo tak, tak jsem trošku ‚lost‘ a musím se chytat asi jiných zvuků, než bych se chtěla chytat. Tazatelka: A naopak nějaký tvrdší pohyb? Ten si myslím, že mam na holku. Takže to zas asi ne, já už ne.“ (Markéta)

Ema také uvádí, že jí její pohyb připadá spíše energický výbušný a není příliš jemný. Zároveň ale ráda zapojuje i více ženský charakter ve svém pohybu.

„Ja si myslím, že si asi dost' potrpím na veľkej energii. Čo akože nie som úplne jemný tanečník, som celkom práve akože jeden z tých výbušnejších. Ale zároveň akože v podstate mixujem do toho ty charaktery tej ženskosti.“ (Ema)

Je tedy možné, že vzhledem k povaze Hip-Hopové kultury a tanečních battlů, které jsou spojovány od doby svého vzniku spíše s muži, se vliv maskulinity v tomto prostředí projevuje také v ženském tanečním pohybu, který se v některých aspektech může projevovat jako více mužský. Jelikož vliv maskulinity zaštiťuje celou Hip-Hopovou kulturu, tedy také Hip-Hopovou hudbu, která se na tanečních battlech hraje a může svou tvrdostí či jemností

následně ovlivňovat pohybový projev tanečníků a tanečnic, je třeba neopomíjet i tuto stránku.

Zároveň se v pohybovém projevu tanečnice Oomoo neobjevují silové či akrobatické prvky, což jsou pohyby, které bývají výrazně více spojovány s muži (Adams, 2005). V této situaci tedy prezentovaný pohyb odpovídá genderově podmíněné představě, že u žen se tyto pohyby příliš neobjevují. To je v souladu také s interpretacemi, které podávají tanečnice a tanečníci v rámci rozhovorů, kde fyzická síla vystupuje jako podstatně výraznější u mužů než u žen a občas je označována i za nevýhodu. V rozhovorech je větší fyzická síla u mužů spojována s přirozeností či rozložením těla a odkazuje tak spíše k biologickým rozdílům mezi muži a ženami. Další možnou interpretací je odlišný přístup v taneční výchově, kdy ženy nejsou tolik vedeny k riskování (Clegg et al, 2016) a určitá míra riskování je důležitá pro trénování nových akrobatických silových prvků. Menší riskování v rámci pohybu u žen vnímá také Markéta, která to zároveň uvádí jako zábranu pro větší kreativitu. Také Young (1980) uvádí, že s ženami je spojována menší fyzická síla, ale přináší vysvětlení, které zohledňuje socializační proces žen, kdy stereotypní očekávání vedou k tomu, že ženy mají více tendenci podceňovat své fyzické schopnosti a nevyužívají plný potenciál svého těla. Jak v rámci rozhovorů, tak v rámci videí je tedy možnou interpretací, proč se neobjevují více fyzicky náročné prvky, právě odlišný proces socializace, kterému jsou ženy vystavovány. Fyzická síla vystupuje jako až „nepřekonatelný aspekt“ a značí prvek silně společensky spojený s maskulinitou. To může mít zásadní vliv na to, jak se ženy učí svému tanečnímu pohybu.

3.5.2 Hip-Hopový battle – tanečník Paradox

Dále se věnuji tanečnímu projevu, který v rámci Hip-Hopového battlu prezentoval tanečník Paradox, který se stal výhercem mnou pozorovaného battlu a získal tedy největší podporu porotců. V rámci všech kol vystupoval tanečník jako první, což, jak už bylo zmíněno u tanečnice Oomoo, může poskytovat drobnou nevýhodu. Zároveň výhodou může být, že tanečník či tanečnice znejistí soupeře svým výkonem či úrovní tance. Druhou osobu znervózní tím, že musí prvního tanečníka či tanečnici „přebít“ svým výkonem.

V rámci prvního kola battlu (TOP 24 tanečníků/tanečnic) se tanečník Paradox utkal s tanečnicí. Z hlediska hudby hraje výrazný, ale ne tak tvrdý beat, doprovázený rapem, který

střídá rychlé a plynulejší části. Nepůsobí ale příliš tvrdě. V rámci tohoto kola vystupují v jeho tanečním projevu jako výrazné především velké dynamické pohyby. Tanečník využívá střídání dynamiky pohybů, kdy rychlé pohyby jsou následovány pomalejšími. Pohyby tanečníka se střídavě vyznačují jak plynulejšími, tak trhavými, sekanými pohyby. Tanečník také často využívá pohybů na zemi – tedy v podřepu a na kolenou což napomáhá více dynamickému dojmu. V jednom úseku tanečník například využívá jemný pohyb ruky, která se následně obtáčí kolem jeho hlavy a tanečník se pokrčí do podřepu a otáčí se kolem své osy (video 4, 0:34), kdy tento pohyb působí velmi jemným dojmem. Bezprostředně poté následují dynamické skoky v podřepu (video 4, 0:36), které působí jako fyzicky náročnější a spíše tvrdý pohyb. Celkově se v rámci tohoto vstupu objevují fyzicky náročnější prvky, vyžadující někdy i větší flexibilitu pohybu. Objevuje se i výrazný footwork, který je dominantním pohybem ve druhé části vstupu. Tanečník se například vzdaluje od své soupeřky po parketu a využívá rychlé a malé pohyby nohou doprovázené výraznějšími výskoky (video 4, 0:54-1:08). Paradox využívá také plynulé pohyby hrudníku či pánve, které zapojuje do částí, kde využívá ostré a dynamické pohyby. V jedné části tanečník využívá dynamické skoky i s použitím podřepu, poté následuje jemná rychlá „vlna“ přes horní část těla a pánve a pokračuje v dynamickém skoku a pohybu ruky (video 4, 0:29-0:33). Jeho tanec v rámci tohoto vstupu působí celkově velmi energicky a dynamicky.

V dalším kole battlu (TOP 12 tanečníků/tanečnic) Paradox soutěží proti tanečníku muži. Hudba zde hraje spíše tvrdší, což se projevuje především v ostrém a sekaném rapu. Beat je také trochu tvrdší než například v prvním kole, kterého se Paradox účastnil. V jeho vstupu se nejvýrazněji objevuje dynamický a energický footwork. V jedné části jeho energičnost dokreslují máchavé pohyby rukou (video 5, 0:30-0:33). Dále se také objevují jako výrazné izolované spíše menší pohyby různých částí těla, kdy tyto pohyby na sebe bezprostředně navazují. Tyto úseky střídají právě footwork, což vytváří dynamiku jeho projevu v tomto vstupu. Znovu také výrazně používá prvky na zemi, kdy některé vyžadují větší fyzickou sílu. Například v části, kde využívá otočky na kolenou a skoky v podřepu a rychle se opět zvedá ze země (video 5, 0:52-0:57). Oproti prvnímu kolu nepůsobí jeho vstup tolik energicky, ale je soustředěný spíše na kontrolu pohybu.

V třetím kole, kdy měl každý tanečník dva své vstupy, (TOP 6 tanečníků/tanečnic) se Paradox setkal s tanečnicí Oomoo. Jak už bylo zmíněno, v prvním vstupu hraje spíše

tvrdší hudba ať už z hlediska beatu nebo rapu. Jako výrazné vystupují dynamické pohyby především pak footwork. Často se také objevují pohyby vyžadující izolace těla. Například v úvodní části Paradox využívá drobné pohyby horní části těla i nohou, které na sebe plynule navazují (video 3, 0:25-0:29). Dále vystupují i pohyby na zemi a tanečník využívá akrobatický prvek, kdy skočí na jednu ruku, kterou má opřenou o zem, stáhne nohy a poté je vykopne a dostane se přes podřep do stoje (video 3, 0:55). Je vidět, že tento prvek vyvolává silnou reakci publika, které sedí kolem. Tanečník využívá i krouživý pohyb následovaný ostrými sekanými pohyby. Otáčí se kolem své osy a využívá krouživý pohyb pánve a hrudníku a následují drobné sekané pohyby nohou a hrudníku (video 3, 1:06-1:13). Celkově je tento vstup zaměřený více na izolace pohybu než na velkou energii a pohyb celého těla.

V rámci druhého vstupu hraje beat bez hlasu s ostřejšími zvuky. Během tohoto vstupu se podobně jako v prvním vstupu třetího kola objevuje nejvýrazněji střídání částí s pohybovými izolacemi a rychlý footwork. V rámci footworku Paradox využívá složité kombinace pohybů nohou a výskoky (video 3, 3:04-3:13). Objevuje se i pohyb dávající důraz na hrudník a pánev. Z hlediska pohybu hrudníku jde především o plynulý, vlnivý pohyb například v části, kdy stojí proti své soupeřce a využívá „vlnu“ v celého těla, nejvíce ale právě v hrudníku (video 3, 3:05). Dále v krátkém úseku tančí houpavým pohybem pánve, doprovázeným pohybem ruky, který pohyb pánve následuje (video 3, 3:14-3:15). Opět tančí i prvky na zemi, při kterých využívá fyzicky náročnější způsoby zvedání se ze země. Svůj taneční vstup ukončuje kroutivým pohybem na zemi na zádech (video 3, 3:55).

Celkově v rámci tanečního projevu tanečníka Paradoxie vystupují jako výrazné rychlé, dynamické a energické pohyby. Zejména pak footwork. Zmíněné typy pohybu odpovídají spíše maskulinnímu pohybu, jak ho popisuje Ted Shawn (1974, jak je citováno v Adams, 2005). Na druhou stranu se ale často tento typ pohybu vykazuje spíše plynulostí, než trhavým či sekaným pohybem, kdy plynulost pohybu bývá spojována spíše s ženským pohybem. Neobjevuje se zde příliš jemný pohyb. Tanečník ale výrazně využívá pohybů vyžadujících izolace těla. Z mého pohledu bych izolace těla zařadila spíše k ženskému typu pohybu, protože se jedná o často až minimalistický pohyb s ne tak velkou dynamikou a někdy působící i jemnějším dojmem, kdy tyto pohyby jsou dle Teda Shawna (1974) spíše častější u žen (jak je citováno v Adams, 2005). Informátorka Ema ale tento pohyb vnímá spíše jako mužský.

Paradox využívá také pohyb pánve a hrudníku. Zejména pohyb pánve pak bývá spojen spíše s ženami, jak uvádí ve výzkumu z prostředí Hip-Hopových klubů Muñoz-Laboy et al (2007) i tanečníci a tanečnice v rámci výzkumných rozhovorů. Zároveň ale Adam zmiňuje, že považuje za důležité trénovat také pohyby, které má spojené více s ženami, aby před ním neměly ženy navrch. Z hlediska mužského pohybu mu přijde, že jeho tanec působí dostatečně mužsky.

„Zároveň se to nějak snažím furt trošku trénovat jakoby ty izolace pánve a toto, abych právě tím ty holky doháněl. A co se týče mužského projevu, tak tam si myslím, že mám dost mužskej projev, že tam nemusím nic dohánět.“ (Adam)

Podobně jako u výpovědí tanečnic žen se tedy i zde objevuje to, že mužský projev je pro tanečnický dostačující, ale ženský považují za něco, co musí trénovat. Jak zmiňuje Adam, využívání feminních prvků pak může být prostředkem k tomu, aby proti tanečnickovi neměly ženy výhodu.

V souladu s poznatky o maskulinním typu pohybu je využívání více silových prvků, které jsou často spojeny s pohyby na zemi. Fyzickou sílu jako dominantu mužů v tanci zmiňuje například Ted Shawn (1974, jak je citováno v Adams, 2005) a velmi ji zdůrazňují i tanečníci a tanečnice v rámci výzkumných rozhovorů. Ačkoliv se oproti tanečnici Oomoo silové prvky u Paradoxu objevují, z mého pohledu to ale není stěžejní část, na které by byly jeho taneční vstupy postaveny.

V rámci svého pohybu tak Paradox využívá pohyb spojený jak s muži, tak s ženami, kdy z hlediska dynamiky a energičnosti vystupuje spíše maskulinní pohyb a feminní pohyb zase vystupuje v plynulých pohybech, izolacích a pohybech hrudníku či pánve. Jako výraznější ale vystupuje spíše tvrdost a dynamika než jemnost pohybu. Nicméně tanec, který striktně neodpovídá dichotomickému pohlavnímu dělení můžeme vnímat jako projev toho, že genderové vlastnosti nejsou vrozené ani neměnné, ale spíše kulturně a sociálně konstruované a neustále se měnící, což se týká i pohybu těla, jak o něm píše například Young (1980).

Celkově v rámci popisovaného pohybu mužů a žen ve spojitosti s Paradoxem a Oomoo se zdá, že genderový projev, který je uváděný poměrně odděleně na základě genderu v rámci literatury i výpovědí informátorů a informátorek, se v rámci videí nezdá jako tak

striktně oddělený. Jak kategorie maskulinního, tak feminního pohybu využívá v tanečním battlu tanečnice i tanečník, ačkoliv každá z kvalit je v různých situacích jinak zdůrazňována. Vystává zde situace určitého „přetváření genderu“ jak o tomto pojmu píšou West a Zimmerman (2009), kdy dochází k proměnám toho, jak je za konkrétní situace, zde v Hip-Hopovém battlu, gender vykonáván. West a Zimmerman (1987) také uvádějí, že ženy se v typicky mužském prostředí setkávají s většími překážkami ze strany společenského očekávání, než je tomu z hlediska mužů v typicky ženském prostředí. To může být také jedním z možných vysvětlení toho, proč ženy v Hip-Hopových battlech více využívají maskulinní prvky. Může to pro ně být prostředkem, jak se vypořádat se zmíněnými překážkami v typicky maskulinním prostředí pomocí toho, že jejich pohybový projev bude působit spíše mužsky a přizpůsobit se tak pohybu, který je více oceňovaný kdy, jak píše například Renzetti a Curran (2005) v patriarchálním typu společnosti jsou více oceňovány prvky spojované s muži.

3.6 Interakce mezi tanečníky a tanečnicemi v tanečních battlech

V této části se snažím uvést to, jak vypadají interakce mezi tanečníky a tanečnicemi z hlediska Hip-Hopového tanečního battlu z festivalu Summer Dance Forever a jak je vnímají a popisují tanečníci a tanečnice, kteří se Hip-Hopových battlů účastní. Tyto interakce mohou pomoci lépe pochopit to, jaké situace probíhají mezi tanečníky a tanečnicemi a tím lépe pochopit, jakou roli má v Hip-Hopových tanečních battlech gender.

Adam popisuje, že ženy podle něj nejsou v tanečních battlech příliš útočné vůči protivníkovi a soustředí se spíše na sebe a svůj tanec.

„Přijde mi, že ty holky, ne všechny, ale ty holky moc nebattlujou v tom tancování, že spíš ukážou sebe ukážou, jak hezky tančí. Ale není v tom ta útočnost proti oponentovi. Když kluci mě přijdou, že když battlujou, tak i v tom tanci je cítit, že jde do toho protivníka.“ (Adam)

Adam za sebe popisuje, že i když proti němu v tanečním battlu stojí žena, používá proti ní útočnost a nebere na to ohled. Pouze pokud by šlo o jeho přítelkyni nebo dobrou kamarádku, tak by situaci vnímal jinak. Dále popisuje, že během battlu je jeho cílem druhého tanečníka/tanečnici shodit pomocí různých manipulativních taktik.

„V tu dobu se snažím toho člověka shodit, prostě ukazuju mu, že nejde do hudby, i když jde do hudby, shazuju ty triky, co dělá, když to umím, tak to udělám taky a je to takový fakt jako jenom divadlo.“ (Adam)

Agresivita a útočnost je pro Adama přirozená součástí battlu a měla by v něm být, i když jako soupeři stojí jeho kamarádi. Podobně situaci vnímá také Michal.

„Za mě battle je prostě o tom, jakože jdeš to nandat tomu druhýmu. Že by tam měl bejt trošku ten ‚clash‘ i když jdu proti kámošům i proti lidem ze svý crew, tak když tancujeme, tak do sebe jdeme naplno a dáváme si to sežrat a holky toto nedělají.“ (Adam)

„Už je to v tom názvu, prostě je to bitva. Chápu, že ne každému se chce battlovat, což je úplně v pohodě. Ale když už na ten battle dojde, tak si myslím, že by to každej měl akceptovat a měl by bejt v pohodě s tím, že tam jsou nějaké výměny názorů. To, že to je nějaký agresivní, samozřejmě jako s mírou, ale prostě furt to k tomu patří.“ (Michal)

Michal popisuje, že nevnímá rozdíl, jestli proti němu v battlu stojí muž nebo žena. Příslušníci obou pohlaví podle něj do battlu vstupují s tím, že je to jeho součástí. Současně ale uvádí, že proti muži vnímá trochu větší svobodu v tom, být útočnější.

„Kdyby proti mně byla holka, která mě bude battlovat a bude na mě nějak reagovat, tak neřeknu si to je holka, nebudu jí to vracet. Jakože budu jí battlovat a to stejný kluk. Samozřejmě ke klukovi třeba máš trošku větší možná takovou tu přirozenou svobodu ho víc battlovat, když to tak řeknu. Ale nevím, každej to má podle mě jinak.“ (Michal)

Pro Michala je také battle zábavnější, pokud tam vnímá nějaký konflikt. Jinak popisuje, že nemá příliš motivaci battlovat. Také je podle něj battle zajímavější pro diváky, pokud je v něm větší konflikt. Vytváří to větší atmosféru. Podobně i Ema popisuje, že ji baví více sledovat, pokud se v battlu objeví větší soutěživost. Také je pro ni bližší, pokud ona proti soupeři/soupeřce vystupuje s větší dravostí, i pokud protistrana proti ní vystupuje spíše soupeřivě.

„Ja rada battlujem. Takže bližšie... tak určite ta dravosť v tom battly, že ja fakt milujem aj si zažiť keď teba niekto battluje, potom ty ho ideš vybattlovat, alebo sa ho snažíš spätne nejako vybattlovat. Baví ma aj na to pozerat', keď sa niekto o to rve.“ (Ema)

Ema také popisuje, že pokud proti sobě stojí muž a muž, tak se objevuje větší agresivita. Pokud se potká muž a žena, tanečník si na ženu tolik nedovolí a v takové situaci začne útočnost spíš žena. Pokud jde o battle mezi ženou a ženou, je podle ní často bez agresivity.

„Väčšinou si chlapec na to dievča nedovolí. Väčšinou. No ale keď ide chlapec a chlapec tak tam podľa mňa ti chlapci nemajú až také zábrany medzi sebou. Že keď sa stretnú dva, ktorí fakt battlujú, tak to je proste brutálny battle. Ale keď sa stretne napríklad chlapec a dievča, tak tam väčšinou ten chlapec úplne neiniciuje ten battle. (...) A keď to je dievča dievča, tak to je koľko krát mierumilovné.“ (Ema)

Markéta popisuje, že vnímá rozdíly v tom, jestli proti sobě soupeří muž a žena nebo příslušníci stejného pohlaví. Agrese se podle Markéty více projevuje, pokud proti sobě soutěží muž a muž. Když se utká muž a žena, Markéta vnímá, že tanečník muž je na svoji soupeřku mírnější. Pokud proti sobě stojí žena a žena, málokdy jsou podle ní battly agresivní.

„Pokud jde proti sobě muž a muž, myslím si, že si na sebe dovolují dost víc. V tý gestikulaci, v těch agresivnějších momentech. Když jde proti sobě muž a žena, tak většinou ten muž se snaží bejt trošku víc gentlemanskej. Takže zabije na tý ‚dance floor‘, ale nezkouší nic moc na tu holku. Když jde proti sobě žena a žena, tak se moc často nestává, že by v tom battlu byla nějaká agrese.“ (Markéta)

Z hlediska tématu agrese v tanečních battlech ale také vystupuje jako důležité to, že ji tanečníci a tanečnice vnímají pouze jako součást battlu a neměla by být spojována se vztahy mimo battle. Například Ema a Michal zmiňují, že součástí battlu by neměly být osobní vztahy a mělo by jít pouze o porovnávání v tanci.

„Ono sa vlastne hovorí, že do battlu nemáš ťahať osobné vzťahy. Že battle je proste battle. Porovnávaš sa s tým druhým, kto je lepší. Tam vlastne za mňa není čas na nejakú mierumilovnosť.“ (Ema)

„Já jsem furt zastávce toho, že prostě to, co se stane v battlu, tak zůstane v tom battlu. A potom dál už bych to zbytečně nehrotil. Potom už to smrdí takovým tím reálným ‚beefem‘, kdy už nejde o to tancování, ale jde o nějakou osobní spor.“ (Michal)

Adam také podobně uvádí, že agrese v battlu, která je jeho základem, není dnes skutečná.

„Vlastně ta agrese, o který jsme mluvili v tom battlování, jako to gró toho, dneska vlastně vůbec není skutečný. Je to jenom takový na oko.“ (Adam)

V pohledu tanečníků a tanečnic vystupuje agresivita jako důležitá součást battlů, která by se v nich měla objevovat. Současně jsou konfrontace v tanečních battlech spojovány spíše s muži než s ženami a vystupují jako důležité zejména pokud se jedná o battle mezi dvěma muži. Pokud v battlu soutěží ženy, je zde agresivita podle informátorů menší, ačkoliv Michal i Adam uvádějí, že pro ně soupeřka žena rozdíl tolik nepředstavuje. Ema také uvádí, že je jí bližší výbušnost ať už její nebo soupeřů. Ema i Markéta ale uvádějí, že podle nich si muž na ženu v battlu tolik nedovolí a pokud se v battlu proti sobě utkají dvě ženy, častěji dle nich bývá mírnější. Výpovědi informátorů se tedy mírně rozcházejí v tom, že tanečnice ženy uvádí, že muži jsou na ženu v battlu mírnější a tanečníci muži popisují, že pro ně soupeřka žena nepředstavuje rozdíl v tom, že by měli být mírnější. Zároveň informátoři a informátorky popisují battle jako situaci, která je odlišná od běžných interakcí v reálném životě. V battlu tak mohou jisté situace nabývat jiného významu než v běžném životě. Dotazovaní popisují, že by tanečníci a tanečnice měly battle a reálný život a interakce vědomě oddělovat.

Nyní bych se ráda zaměřila na interakce, které probíhaly v rámci Hip-Hopového battlu z festivalu Summer Dance Forever. Limitem zde je, že žádný z probíhajících battlů se neodehrál mezi dvěma ženami a pouze jeden battle probíhal mezi mužem a mužem. Je zde tedy velmi omezené pole interakcí, které lze pozorovat. Ačkoliv se v rámci analýzy podrobně nezaměřuji na pohybový projev tanečníků a tanečnic, kteří soutěží s Oomoo a Paradoxem, zmiňuji jejich pohyb z hlediska ostrosti a útočnosti proti druhému tanečníku/tanečnici, aby bylo možné lépe pochopit probíhající interakce.

Tanečnice Oomoo se v rámci svého prvního battlu (Top 24 tanečníků/tanečnic) utkala s tanečníkem mužem. Tanečník, který soutěží proti Oomoo, se většinu času drží ve své polovině parketu a nepřibližuje se více k tanečnici. Pouze v jednom okamžiku se přiblíží do její blízkosti (video 1, 0:44). Situace ale nepůsobí jako záměrná konfrontace. Tanečník svůj pohyb ani příliš nesměruje směrem k Oomoo a spíše působí, že se soustředí na svůj tanec. Mezi tanečníky během jeho vstupu téměř neprobíhá oční kontakt. V jeden moment na Oomoo ale otáčí hlavu a usmívá se na ni (video 1, 0:55-0:56), kdy úsměv zde působí spíše jako lehká provokace. Během vstupu druhého tanečníka ho Oomoo sleduje, usmívá se a přechází po parketu. V začátku tanečního vstupu tanečnice směruje proti soupeři a dostává

se skákavým pohybem do jeho blízkosti. Následují máchavá gesta směrem k soupeři, která působí poměrně útočně a tanečnice svůj pohyb výrazně směřuje na soupeře a udržuje s ním oční kontakt (video 1, 1:28-1:37). V jeden moment se přesouvá na soupeři protilehlý konec parketu a tančí k němu zády (video 1, 1:43-1:50), kdy toto gesto může působit jako provokace. Tanečnice pak nadále výrazně udržuje oční kontakt. V jeden moment si mne ruce, usmívá se a s vyzývavým gestem rukou se přiblíží k soupeři, kde tančí v jeho blízkosti a druhý tanečník její pohyb chvíli kopíruje a usmívá se na ni (video 1, 2:05-2:22). Druhý tanečník Oomoo po dobu jejího vstupu sleduje a přechází po parketu a po většinu času tak mezi nimi probíhá oční kontakt. Na závěr battlu se oba tanečníci objímají a usmívají se na sebe.

V rámci druhého kola (Top 12 tanečníků/tanečnic) Oomoo soutěží znovu s tanečníkem mužem. Ten se v rámci svého vstupu drží po celou dobu ve své polovině parketu, pouze v posledních vteřinách vstupu se lehce k tanečnici přibližuje. Nepůsobí proti ní žádné výrazné konfrontační výpady, pouze gesto, které jeho taneční vstup uzavírá, by mohlo působit jako výzva (video 2, 1:23). Pokud tanečnicka zabírá kamera zepředu, nepůsobí, že by intenzivněji udržoval s tanečnicí oční kontakt. Oomoo během jeho vstupu přechází po parketu, sleduje ho a usmívá se. Ve svém vstupu Oomoo směřuje svůj pohyb často mimo tanečnicka a neudržuje s ním tolik oční kontakt, jako tomu bylo v předchozím kole. V jeden moment se dostává do jeho blízkosti a používá máchavá gesta rukami, které působí více konfrontačně (video 2, 2:16-2:25). Oomoo působí více útočně směrem k soupeři, ale konfrontace nejsou tolik výrazné. Druhý tanečník ji během jejího vstupu pozoruje, usmívá se a také párkrát projevuje uznání tleskáním. Na závěr se oba tanečníci objímají, usmívají se na sebe a nejspíš si děkují za taneční výměnu.

Třetí kolo, kterého se Oomoo zúčastnila, zmiňuji až po dvou kolech, kterých se účastnil tanečník Paradox, jelikož v třetím kole vystupují tanečník a tanečnice proti sobě.

Paradox v rámci prvního kola (Top 24 tanečníků/tanečnic) soupeří s ženou. Tanečník začíná jako první a převážně v první půlce vstupu udržuje se soupeřkou oční kontakt. V krátkém úseku se přibližuje do její blízkosti, udržuje oční kontakt a využívá plynulou vlnu tělem, která působí spíše feminním dojmem (video 4, 0:49-0:52). Situace působí jako konfrontace, ale skrze feminní pohyb a soupeřka na něj reaguje jemným pohybem pánve. Po většinu vstupu se ale tanečník drží na své polovině parketu a vstup uzavírá pohledem na

soupeřku, úsměvem a krouživým plynulým pohybem hrudníku (video 4, 1:24-1:27). V začátku vstupu Paradoxe soupeřka sedí v podřepu, tanečnicka sleduje a usmívá se. Poté přechází po parketu usmívá se v závěru jeho vstupu reaguje potleskem a pak kopíruje jeho pohyb, což ale příliš nepůsobí jako snaha o konfrontaci. Tanečnice v začátku svého vstupu udržuje oční kontakt se soupeřem, poté se spíše ve většině vstupu soustředí na svůj tanec a nemíří svůj pohyb na Paradoxe. Výrazněji na něj směřuje pohled v moment, kdy si drží spodek trika a díky tomu odhaluje více boky a pohybuje pánví, kdy pohyb působí více žensky (video 4, 2:20-2:22). Na konci vstupu se pohybuje více na půlce parketu, kde stojí soupeř, ale zachovává si spíše odstup. Paradox tanečnici během jejího vstupu sleduje a projevuje jí uznání v podobě luskání, tleskání nebo úsměvu. Na konci se oba tanečníci objímají a usmívají se na sebe.

V druhém kole (Top 12 tanečnicků/tanečnic) Paradox soupeří s tanečníkem mužem. Jako první tančí Paradox a první část svého vstupu začíná v rohu dále od soupeře. Udržuje s ním oční kontakt a v jeden moment se na něj výrazně usmívá, zatímco se přesouvá do středové části parketu blíže k soupeři (video 5, 0:31-0:41), kdy tento úsměv působí spíše jako vyzývavé gesto pro druhého tanečnicka. Dále se Paradox drží přibližně ve středu parketu a svůj taneční pohyb výrazně směřuje čelem k soupeři a udržuje s ním oční kontakt (video 5, 0:18-1:08). V jeden moment tanečník napřahuje nohu směrem k soupeři a poté vykopává napravo od druhého tanečnicka (video 5, 1:10-1:11) což působí jako konfrontace druhého tanečnicka. Mimo úsměv Paradox používá také rozlícený výraz obličeje. V krátkém úseku vstává ze země, používá výrazná máchavá gesta, přibližuje se směrem k soupeři a používá silně expresivní výraz vyzařující jako rozlícený, který v zápětí střídá s širokým úsměvem (video 5, 1:17-1:21) a následně se stále s úsměvem a plynulým pohybem vzdaluje od tanečnicka, což působí jako provokace (video 5, 1:21-1:25).

Druhý tanečník během vstupu Paradoxe přešlapuje na místě a po celou dobu, kdy je vidět na záběru, má neutrální výraz a nevyjadřuje směrem k soupeři žádné emoce. Druhý tanečník v rámci jeho tanečního vstupu výrazně udržuje s Paradoxem oční kontakt. Svůj taneční vstup začíná na své části parketu a poté se přesouvá více do středu blíže k Paradoxovi. V krátkém úseku tančí blíže k Paradoxovi, ale svůj pohyb směřuje mimo druhého tanečnicka a nevěnuje mu pozornost (video 5, 1:51-1:56). V dalším úseku tančí v jeho blízkosti, ale je k němu zády a pak se přesouvá směrem od něj (video 5, 2:05-2:10).

Nevěnovaná pozornost Paradoxovi zde působí spíše jako záměrné gesto. Tanečník využívá také úsměv, ačkoliv nevystupuje jako tolik výrazný. Tanečník využívá i výrazně feminní pohyb, během kterého má jednu ruku na hlavě a druhou v bok, pohybuje hrudníkem a pánví a pohybuje se dolů a nahoru pomocí otevření kolen směrem od sebe, kdy během pohybu udržuje s Paradoxem oční kontakt a lehce se usmívá (video 5, 2:22-2:24). Paradox během jeho tanečního vstupu stojí na místě s rukami v bok, lehce se usmívá a občas kýve hlavou. V jeden moment tleská, ale jinak více neprojevuje emoce směrem k soupeři. Jeho postoj a výraz zde působí spíše lehce ofenzivně. Na závěr se oba tanečníci objímají, usmívají se na sebe a vyjadřují si ocenění.

V posledním mnou pozorovaném kole (Top 6 tanečníků/tanečnic) se proti sobě utkávají Paradox a Oomoo, přičemž oba mají dva taneční vstupy, během kterých se střídají. Toto kolo je zároveň poslední, kterého se zúčastnila Oomoo, jelikož vyhrál tanečník Paradox a tím postoupil do dalšího kola. Jako první tančí Paradox. První část jeho vstupu působí, že se spíše soustředí na svůj tanec a se soupeřkou neudrhuje výrazněji kontakt. Poté se drží více v blízkosti tanečnice a směřuje na ní svůj pohyb (video 3, 0:38-0:47). V dalším krátkém úseku tanečník tančí v blízkosti tanečnice jejím směrem v návaznosti na akrobatický prvek, který předvedl a symbolizuje neurčitá gesta směrem k tanečnici, která zakončuje pěstmi, kterými si schovává obličej (video 3, 0:56-1:03), kdy toto gesto nápadně připomíná symbol smutku nebo pláče. Mohlo by jít o snahu zesměšnit protivníka, ale z mého pohledu je gesto poměrně nečitelné a neurčité. Dále se tanečník drží spíše na své straně parketu a soustředí se na svůj tanec. Svůj vstup zakončuje pohybem, kdy má ruce v bok a pohybuje pánví (video 3, 1:30-1:33) a i výraz naznačuje, že jde spíše o zesměšnění a provokaci soupeřky. Oomoo během vstupu Paradoxu jeho pohyb sleduje, přechází po parketu, občas projevuje podporu nebo ocenění. Nedochází mezi nimi příliš k očnímu kontaktu.

Oomoo během svého prvního tanečního vstupu proti Paradoxovi začíná spíše ve své části parketu, poté se přesouvá blíž k soupeři a využívá krátké gesto, kdy se zařatou pěstí směřuje k obličejí soupeře (video 3, 1:52-1:53). Tanečnice výrazně udržuje s Paradoxem oční kontakt. Mimo jeden popsaný moment se ale spíše drží ve své části parketu, a ačkoliv směřuje svůj pohyb směrem k Paradoxovi, nevystupují další výraznější konfrontace. Ke konci vstupu se soustředí spíše na svůj tanec a nevěnuje tanečníkovi tolik pozornosti. Svůj vstup zakončuje úsměvem a kývnutím hlavy směrem k soupeři (video 3, 2:38), který může

v závěru tanečního vstupu působit jako výzva pro druhého tanečníka. Paradox během vstupu Oomoo přechází po parketu, tanečnici sleduje a vystupuje expresivními výrazy obličeje, které spíše značí ocenění nebo podporu.

Druhý vstup tanečník Paradox začíná s výrazným úsměvem. Pohybuje se nejprve spíše ve své části parketu a nevzniká výraznější interakce. Do blízkosti tanečnice se dostává v moment, když směrem k ní udělá kotoul vzad přes rameno do stoje, ohlédne se na tanečnici a ukáže na ni prstem a pokračuje tím, že k ní tančí zády v její blízkosti (video 3, 3:26-3:40), což působí jako záměrná konfrontace tanečnice. Svůj vstup zakončuje na zádech a následně probíhá situace, která není pár vteřin vidět, jelikož kamera zabírá porotce soutěže. Oomoo během vstupu Paradoxe přechází po parketu, občas se usmívá a tváří se pobaveně (spíše v pozitivním slova smyslu) tanečnicko projevem.

Během druhého svého vstupu se tanečnice Oomoo po celou dobu drží spíše ve své části parketu a nevystupují žádné výraznější konfrontace. Tanečnice využívá v krátkém úseku více expresivní výraz obličeje, kdy se jedná o poměrně neurčitý výraz, který je ale doprovázený velkými krouživými pohyby rukou, a tak celkově pohyb působí jako spíše vyzývavé konfrontační gesto (video 3, 4:32-4:28). Tanečnice využívá také oční kontakt, ale není v rámci tohoto vstupu tolik výrazný. Paradox během vstupu Oomoo stojí na místě a působí, že spíše tanečnici vyjadřuje ocenění. Na závěr se oba tanečníci objímají a usmívají se na sebe.

V rámci popsaných interakcí ve vybraných Hip-Hopových battlech vystupuje hned několik možných variant konfrontací soupeřů, které Paradox a Oomoo využívají. Jako výrazný vystupuje oční kontakt a to, jakou míru pozornosti tančící osoba věnuje svému soupeři. Jak Paradox, tak Oomoo očního kontaktu využívají a může jim často sloužit jako výzva pro soupeře, kdy mu tím mohou dokazovat, že „se ho nebojí“. Významná může být také absence očního kontaktu. Například když osoby tančí zády k soupeřům. Tento způsob konfrontace také využívají oba tanečníci. Jako další důležitý prvek vystupuje úsměv, který se objevuje jako více výrazný u Paradoxe a je možnou provokací druhého tanečníka/tanečnice. O významu těchto výrazových prostředků píše například Dodds (2016), která rozebírá, jaký význam mají v Hip-Hopových battlech a že se význam může často odlišovat od interakcí v běžném životě. Dodds (2016) tak uvádí třeba právě úsměv, který je často využíván v battlu k podráždění soupeře a dokazování sebejistoty tanečníka. Situace,

kteře se objevovaly u tanečnice i tanečnicka v rámci Hip-Hopového battlu pak napovídají tomu, že úsměv zde měl právě funkci vyjednávání dominance.

Co se týče vstupů tanečnice Oomoo, často využívá konfrontace, které působí spíše maskulinním dojmem, kdy používá velká dynamická máchavá gesta v blízkosti druhého tanečnicka. Zejména v prvních dvou kolech battlu působí její tanec výrazně více výbušně proti soupeřům, kdy oba dva tanečnicki proti Oomoo téměř vůbec nepoužívali konfrontační pohyby. Ve třetím kole s tanečnickem Paradoxem působí konfrontace více vyrovnaně, ale celkově tomuto kolu nedominují a tanečnicki se spíše soustředí na svůj pohyb. Je možné, že mírnější reakce mužů zejména v prvních dvou battlech jsou způsobeny tím, že proti nim soutěží žena, což se shoduje s výpovědí žen v rámci rozhovorů, které uvádí, že muž si na ženu v rámci tanečnického battlu „tolik nedovolí“. Časté konfrontace agresivnějšími pohyby, které představuje Oomoo, se ale dostávají spíše do rozporu s tím, že informátoři a informatorky v rámci rozhovorů spojují tuto výbušnost spíše s muži a uvádí, že ženy se více soustředí na svůj tanec a proti soupeři spíše nevystupují.

Jediný battle, který probíhal mezi dvěma muži, z mého pohledu nepůsobil celkově v rámci pohybového projevu tanečnicků výrazně více konfrontačně a agresivně než ostatní battley, kde se proti sobě utkali muž a žena. Tanečnick Paradox zde využívá více agresivní gesto, ale jedná se pouze o krátký úsek. Vnímám ale rozdíl v tom, že v rámci tohoto battlu si tanečnicki mezi sebou téměř nevyjadřují podporu během toho, co tančí druhý tanečnick, kdy podpora vystupuje jako poměrně výrazná v jiných kolech battlu. V tomto battlu se ale také objevuje situace, která působí jako konfrontace pomocí feminního pohybu, které využívá druhý tanečnick proti Paradoxovi. Tento typ konfrontace využívá také Paradox ve svém prvním a třetím battlu, kde soutěžil proti ženám, kdy v blízkosti soupeřek využívá spíše plynulý pohyb či důraz na pánev.

Na závěr všech battlů se tanečnicki a tanečnice objímají, což naznačuje, že souboj v battlu je pouze „na oko“ a v reálném životě se konflikt neprojevuje. Na tento fenomén odkazují také dotazovaní tanečnicki a tanečnice, kteří popisují, že konflikt je pro ně pouze součástí battlu, nikoliv běžného života. To naznačuje, že battle představuje fenomén stojící mimo každodenní realitu a v jeho rámci se uplatňují jiná sociální očekávání a normy. To popisuje například Dodds (2016), která zmiňuje, že výrazové prostředky nabírají v battlu jiné významy, než je tomu v každodenní realitě.

Využívání několika typů konfrontací v různých situacích v tanečním battlu, které tanečníci a tanečnice proti oponentům používají, naznačují, že battle je více než tanečním výstupem. Důležitá je taktika a strategizace. To podporují teoretické poznatky, kdy například Johnson (2018) zmiňuje, že strategizace představuje důležitou složku v tomto prostředí a slouží k získání výhody. Jako prostředek k dosahování výhody pak vystupuje agresivita či výbušnost. Dotazovaní tanečníci a tanečnice výrazně více spojují tento aspekt s muži. Podobně například Hazzard-Donald (2004) nebo LaBoskey (2001) popisují, že Hip-Hopový tanec umožňuje mužům vyjádřit svou soutěživost, agresivitu a zdůrazňuje mužskou dominanci. V rámci Hip-Hopového battlu se ale neprojevovalo toto rozdělení jako tolik výrazně genderově odlišné. Tanečníci a tanečnice zmiňují, že pokud je agresivita a výbušnost v battlu přítomna, je pro ně zajímavější a také je atraktivnější pro ty, kteří ho sledují. Je tedy možné, že jde o vysoce hodnocený prvek, a proto ho využívají jak ženy, tak muži, jelikož jim umožňuje získat větší úspěch. To naznačuje spojitost s hegemonní maskulinitou, která idealizuje odvahu, agresi či tvrdost (Donaldson, 1993) a v souvislosti s Hip-Hopovými prvky ji zdůrazňuje také Dodds (2016). Zdůrazňování těchto prvků, především pak agresivity, které jsou spojovány s maskulinitou a tanečníci a tanečnice je popisují jako zásadní, na jednu stranu mohou odkazovat na historický kontext, kdy toto prostředí vznikalo z prostředí gangů, jak píše například Johnson (2018). Může jít také ale o odraz patriarchální společnosti, kdy mužské prvky jsou hodnoceny jako cennější a přínosnější (Renzetti & Curran, 2005).

V rámci pozorování samotného battlu se ale ukazuje, že fenomén je v praxi více komplikovaný, jelikož tanečník v něm zároveň využívá také konfrontace pomocí pohybu spojeného spíše s ženami. To naznačuje, že v tanečním battlu může jít o situaci konstruovanou skrze konkrétní sociální interakce, které se zde odehrávají a nepodporuje biologickou předurčenost určitých aspektů spojovaných s muži a ženami. Zmíněná zjištění mohou napovídat, že ačkoliv v představě tanečníků a tanečnic převažuje více normativní pojetí maskulinity a feminity v Hip-Hopových battlech, v pozorovaném battlu se projevuje spíše „přetváření genderu“, který podle Westa a Zimmermana (2009) odráží změny v sociálních praktikách a interakcích, které mění způsob, jakým je gender vykonáván a vnímán v konkrétních kontextech. Hip-Hopové battly se tak ukazují jako komplikovaný a mnohavrstvý fenomén, ve kterém je konstruován gender.

ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala fenoménem genderu v pohybovém projevu tanečníků a tanečnic v Hip-Hopových tanečních battlech. V rámci hlubšího pochopení tohoto tématu jsem zohlednila také vliv oblečení a sociálních interakcí, které se v Hip-Hopových battlech uskutečňují.

Jako teoretická východiska jsem využívala především feministickou teorii, která pohlíží na gender jako sociálně konstruovaný fenomén, kdy zdůrazňuje, že mimo biologické vlivy jsou zásadní také ty sociální či kulturní. Dále zahrnuji také intersekcionalitu, jelikož se má práce zabývala tématem genderu v kontextu Hip-Hopové kultury, která vychází z prostředí marginalizované afroamerické menšiny.

V otázce genderu pak byl pro mou práci zásadní koncept „dělat gender“, jak ho popisují West a Zimmerman (1987), kdy autoři k genderu přistupují tak, že je produkován a reprodukován v rámci každodenních sociálních interakcí, zdůrazňují socializační vlivy a napadají tak předpoklad biologické přirozenosti. Spojitost pak popisují také mezi genderem a Hip-Hopovou kulturou, která jako komplexní společenský fenomén prostupuje řadu aspektů života příslušníků této kultury a je také zdrojem jistých genderových scénářů, které jsou v ní ukotveny a které mají vliv na její aktéry. Hip-Hopová kultura je zároveň silně spojována s maskulinitou a v jejích začátcích byla až téměř výhradně mužským prostředím.

Z Hip-Hopové kultury vychází také tanec Hip-Hop, který je mým primárním zájmem v této práci. V prostředí tance se objevuje provázanost s genderovou identitou tanečníků a tanečnic. Zde využívám zejména poznatků Iris M. Young (1980), která popisuje, že na to, jak se ženy a muži pohybují a rozdíl v tomto pohybu má mimo biologických faktorů vliv také socializační proces. K Hip-Hopovému tanci v kontextu genderu tedy přistupuji tak, že pohybový projev je mimo jiné i socializační proces osob nejen jako tanečníků a tanečnic, ale také jako mužů a žen.

Mou první výzkumnou otázkou je *Jakým způsobem se odlišuje pohybový projev tanečníků a tanečnic v tanečním Hip-Hopovém battlu?* Za hlavní poznatky této práce považuji, že mezi výpověďmi tanečníků a tanečnic, kteří se tanečních Hip-Hopových battlů účastní, se objevuje poměrně jednotná představa toho, jaké pohybové prvky jsou spojovány s muži a jaké s ženami, ačkoliv dotazovaní zmiňují, že každý se snaží hledat individuální

styl, což může rozdělení pozměňovat. Tato představa se prolíná také s poznatky z jiných tanečních stylů o tom, jak se pohybují ženy a jak muži. S tancem žen je spojován zejména pohyb pánve, jemnější pohyby, které představují ženskost. Jako nejvíce výrazné vystupuje téma fyzické síly, která je tanečnický a tanečnicemi spojována zejména s muži a tvoří hlavní prvek jejich pohybu. Fyzická síla se objevuje jako až „nepřekonatelný“ prvek, který muže a ženy odděluje. Mužskému pohybu také podle dotazovaných dominuje agrese a ostrost.

Pokud se ale zaměřím na výsledky, které přináší má analýza Hip-Hopového tanečního battlu, pohybový projev se zde neobjevuje jako příliš striktně binárně rozdělený. Jak tanečnický, tak tanečnicový využívají ve svém projevu pohybové prvky, které jsou spojovány jak s muži, tak s ženami. U tanečnic vystupují jako více výrazné pohybové prvky spojované s muži, u tanečnicka je využívání ženských a mužských pohybů více vyrovnané. Objevuje se zde tedy fenomén „přetváření genderu“, kdy můžeme pozorovat změny v tom, jaká jsou normativní očekávání od genderových rolí. Fyzická síla a s tím související akrobatické prvky se v tanečním battlu u tanečnicka Paradoxe na rozdíl od tanečnice Oomoo objevují, ale netvoří dominantní aspekt jeho pohybového projevu. Zdá se, že ačkoliv je to v interpretacích tanečnicků a tanečnic téma zásadní, v tomto konkrétním příkladě se neobjevuje jako stěžejní prvek mužského pohybového projevu, ačkoliv se zde potvrzuje předpoklad toho, že u tanečnic ženy se akrobatické a silové prvky neobjevují. Z mého pohledu se ale zdá, že nerovnost ve fyzické síle mezi Paradoxem a Oomoo netvoří v tomto případě prvek, který by vystupoval jako zásadní.

Dle teoretických poznatků je Hip-Hopová kultura také často spojována s větší sexualizací žen. V rámci výpovědí tanečnicků a tanečnic toto téma také okrajově vystupuje, kdy zmiňují „sexy“ pohyb ve spojitosti s ženami. Mezi dotazovanými muži se z hlediska popisu ženského tanečního projevu objevuje popis ženské krásy, jako hlavní charakteristiky jejich pohybu. To naznačuje na možnou míru objektivizace a odlišného přístupu k hodnocení pohybového projevu muži a ženami, která by mohla být předmětem dalšího výzkumu. V rámci Hip-Hopového battlu se ale „sexy“ pohyb neprojevuje jako spojený výhradně s tanečnicí. Plynulejší pohyb pánve či hrudníku, který v některých situacích působí jako konfrontace soupeře/soupeřky se objevuje spíše u tanečnicka Paradoxe. I v tomto kontextu tedy pohybový projev nepůsobí jako striktně normativně rozdělený.

Z hlediska pohybového projevu tanečníků a tanečnic je zajímavé také to, že jak tanečníci, tak tanečnice zmiňují, že ženský pohyb je něco, čemu se musí vědomě učit a maskulinní pohyb je jim přirozenější. Zmíněné „učení se“ ženskému pohybu podporuje předpoklad, že pohybový projev je ovlivněný na základě socializace žen a mužů a není tedy podmíněn pouze biologickými předpoklady. Zajímavé mi ale připadá, že podobné zmínky nebyly uváděny ve spojitosti s mužským pohybem, který vystupoval jako spíše přirozený. To může do jisté míry odrážet Hip-Hopovou kulturu, která je silně spojována s maskulinitou a může ovlivnit, jak jsou muži i ženy socializováni. V pohledu tanečníků a tanečnic pak rozdíl vytváří také fyzická síla, která představuje až „nepřekonatelnou danost“. Toto vnímání, může sloužit k udržování představy mužské dominance v Hip-Hopových battlech a přivádět tak do hry fenomén hegemonní maskulinity a na vyšší úrovni také patriarchální společnosti.

Mou druhou výzkumnou otázkou bylo *Jaký má genderová identita vliv na to, jak tanečníci a tanečnice vystupují v tanečním Hip-Hopovém battlu?*. Mimo pohybového projevu, který byl již prozkoumán v rámci předchozí výzkumné otázky, se zde jako důležité kategorie objevuje oblečení a sociální interakce, které v battlu probíhají.

Ve vztahu k tomu, jak se ženy a muži v Hip-Hopovém tanečním battlu oblékají, vystupuje poměrně jednotný styl, který zahrnuje oblékání mužů i žen. A to jak ve výpovědích tanečníků a tanečnic, tak v pozorovaném battlu. Zejména se objevuje velké volné oblečení, které více nezdůrazňuje tělesné křivky. To není v souladu s teoretickými poznatky, které uvádějí, že ženy v Hip-Hopové kultuře podléhají větší nutnosti performovat sexualitu i v oblečení, které více zdůrazňuje tvary ženského těla. Zdá se, že v Hip-Hopovém tanci se normativní dichotomické způsoby oblékání v závislosti na genderu v takové míře neobjevují a dominuje hlavně oblečení spojené s muži. Možnou interpretaci může nabízet jak argument pohodlnosti oblečení, který se ve výpovědích objevuje, tak převážně maskulinní prostředí Hip-Hopové kultury. V battlu se ale objevuje i jiný způsob přetváření genderu, kterým jsou dlouhé vlasy tanečníka Paradoxe, které jsou sice po většinu doby v drdolu, ale i tak je možné si jich všimnout. To napovídá, že Hip-Hopová taneční kultura je možná otevřenější jak k mužským vzhledovým prvkům na ženách, tak k ženským prvkům u mužů. A to i přes to, že u žen se dle uvedených teoretických poznatků objevuje větší míra přijatelnosti v přecházení mezi maskulinními a feminními vzhledovými prvky.

Pokud tanečníci a tanečnice zmiňují odlišnosti v oblékání mezi muži a ženami v Hip-Hopovém battlu, volí spíše příklady žen, které chtějí působit „sexy“ a podle toho se obléknou. To naznačuje, že žena oblékající se „žensky“ představuje stále v této kultuře odlišenost, ačkoliv přijímanou.

Ve vztahu k genderu se objevují jako důležité také sociální interakce mezi tanečníky a tanečnicemi, které se v battlech odehrávají. Zároveň pro tanečníky a tanečnice představuje battle prostředí, které stojí mimo běžnou sociální realitu a konflikty zde nejsou reálné. Battle je tanečníky a tanečnicemi prezentován jako soutěživé prostředí, které v jistém ohledu připomíná „bitku“. Roli zde hraje agrese, která je předváděna v podobě různých konfrontací, které mezi sebou tanečníci a tanečnice používají a je považována za nutnou součást. Tyto konfrontace ale bývají spojovány s maskulinitou a u žen někdy vnímány jako nedostatečné. Agresivita vystupuje v battlech odlišně podle toho, jestli proti sobě soutěží muži, ženy nebo muž a žena, kdy je opět nejvíce spojována s muži. V prostředí battlu, který jsem analyzovala skrze videa se neobjevuje agrese a útočnost jako tak striktně genderově odlišená. Vliv genderové identity na to, jak ženy a muži v battlech vystupují tak představuje poměrně nejednoznačný a složitý fenomén, kdy se tolik neukazují výrazně binárně odlišné projevy.

Mnou prezentované výsledky výzkumu v prostředí tanečních Hip-Hopových battlů ukazují, že téma je poměrně komplexní a složitější, než se může na první pohled zdát. Maskulinita a feminita působí jako důležitý prvek, o kterém tanečníci a tanečnice uvažují. Můj výzkum se zabýval pouze částí Hip-Hopového tance, kterou představují battly. Ty jsou, jak dle výpovědí tanečníků a tanečnic, tak dle teoretických poznatků, zásadní složkou. Další výzkum by se ale mohl zabývat spíše choreografickým a více komercializovaným prostředím, které by mohlo poskytnout jiné perspektivy na gender v Hip-Hopovém tanci. Komercializace může jiným způsobem vstupovat do genderových rolí, které jsou zde prezentovány, produkovány a reprodukovány. Specifický fenomén představuje i předem utvořená choreografie, kdy pohyby jsou ovlivněny choreografem či choreografkou. Někdy je požadováno prezentovat choreografii co nejpřesněji. V jiných situacích můžou být tanečníci a tanečnice pobízeni, aby pohyby prezentovali skrz individuální charakter. Všechny tyto faktory mohou vést ke specifickým formám, jak je gender performován a mohou tak poskytnout bohatá prostředí pro další výzkum.

SUMMARY

In my bachelor thesis, I investigated the phenomenon of gender in the movement expression of male and female dancers in Hip-Hop dance battles. As part of a deeper understanding of this topic, I also considered the influence of clothing and social interactions that take place in Hip-Hop battles.

As a theoretical starting point, I primarily used feminist theory, which views gender as a socially constructed phenomenon, emphasizing that beyond biological influences, social or cultural ones are also crucial. Furthermore, I also include intersectionality, as my thesis dealt with the topic of gender in the context of Hip-Hop culture, which comes from a marginalized African American minority background.

On the issue of gender, the concept of “doing gender” as described by West and Zimmerman (1987) was central to my work, where the authors approach gender as being produced and reproduced within everyday social interactions, emphasizing socializing influences and thus challenging the assumption of biological nature. I also describe the connection between gender and Hip-Hop culture, which, as a complex social phenomenon, permeates many aspects of the lives of members of this culture and is also the source of specific gendered scripts that are fixed in it and that influence its actors. At the same time, Hip-Hop culture is closely associated with masculinity and in its early years was almost exclusively a male environment.

Hip-Hop culture is also the basis of Hip-Hop dance, which is my primary interest in this thesis. Even within the dance environment, there is an interconnectedness with the gender identity of male and female dancers. Here, I make particular use of the findings of Iris M. Young (1980), who describes that the way women and men move and the differences in this movement are influenced by the socialization process in addition to biological factors. Thus, I approach Hip-Hop dance in the context of gender by showing that movement is, among other things, a socialization process of persons not only as male and female dancers but also as men and women.

My first research question is *In what ways does the movement expression of male and female dancers in Hip-Hop battles differ?* I consider the main findings of this thesis to be that among the accounts of male and female dancers who participate in Dance Hip-Hop

Battles, there is a uniform idea of which movement elements are associated with men and which are associated with women. This idea is also intertwined with insights from other dance styles regarding how women move and how men move. Women's dancing is particularly associated with pelvic movement or the more subtle movements representing femininity. The theme of physical strength stands out as the most prominent, as by male and female dancers, it is associated with men and forms a core element of their movement. Physical strength appears as an almost "insurmountable" element that separates men and women. According to the interviewees, the male movement is also represented by its aggression and sharpness.

However, if I focus on the results produced by my analysis of the Hip-Hop Dance Battle, movement expression does not appear as strictly binary here. Both male and female dancers use movement elements in their expression that are associated with both men and women. For the female dancers, the movement elements associated with men stand out as more prominent, while for the male dancers, the use of female and male movements is more balanced. Thus, the "gender reframing" phenomenon emerges here, meaning we can observe changes in normative expectations of gender roles. Physical strength and related acrobatic elements are present in the Paradox dancer's dance battles, as opposed to the female dancer Oomoo, but do not form a dominant aspect of his movement expression. It seems that although it is a main theme in the interpretations of male and female dancers, it does not appear as a central element of the male dancer movement expression in this particular example, although the assumption that acrobatic and power elements do not appear in the female dancer movement is confirmed here. From my perspective, however, it seems that the inequality in physical strength between men and women does not constitute an element that stands out as crucial in this case.

According to theoretical findings, Hip-Hop culture is also often associated with a greater sexualisation of women. Within the accounts of male and female dancers, this theme only marginally emerges, with female dancers citing sexy movement in association with women. Amongst the interviewed male dancers' descriptions of female beauty emerge as the main characteristic of their movement in terms of describing female dance expression. That suggests a possible degree of objectification and a different approach to the evaluation of movement expression by men and women, which could be the subject of further research.

However, in the context of the Hip-Hop Battle, the "sexy" movement is not exclusively associated with the female dancer. A more fluid movement of the pelvis or chest, which in some situations feels like a confrontation of the opponent/rival, appears more in the dancer Paradox. Even in this context, the movement does not come across as strictly normatively compartmentalized.

From the point of view of the dancer's movement expression, it is also interesting that both female and male dancers mention that feminine movement is something they must consciously learn, while masculine movement is more natural to them. Mentioned "learning" of feminine movement supports the assumption that movement expression is influenced by gender socialisation and, therefore, is not solely conditioned by biological predispositions. However, I find it interesting that similar references were not made in connection with the male movement, which was presented as more natural. This may reflect Hip-Hop culture to some extent, which is strongly associated with masculinity and may influence how both men and women are socialised. Elsewhere, then, physical strength also stands out in the view of male and female dancers, forming, as already mentioned, an almost immutable given. This perception may serve to perpetuate the notion of male dominance in Hip-Hop battles, bringing into play the phenomenon of hegemonic masculinity and, at a higher level, patriarchal society.

My second research question was *What effect does gender identity have on how male and female dancers perform in Hip-Hop battles?*. In addition to movement expression, which was already explored in the previous research question, clothing and the social interactions taking place in the battles emerge as important categories here.

In relation to how women and men dress in the Hip-Hop Dance Battle, a relatively uniform style that encompasses the dressing of both men and women stands out as essential. Both in the accounts of male and female dancers and in the observed battles. In particular, large, loose clothing that does not emphasize the body curves more appears. Again, this is inconsistent with theoretical findings that state that women in Hip-Hop culture are subject to greater sexualization and the need to perform sexuality even in clothing that emphasizes the shapes of the female body. Thus, it seems that normative dichotomous gendered modes of dress do not appear to such an extent in Hip-Hop dance and that the predominantly male-associated dress is male-dominated. Possible interpretations may be offered by both the

argument of the convenience of dress that appears in the accounts and the predominantly masculine environment of Hip-Hop culture. However, there is another way in which gender is recast in the observed battles, which is the long hair of the Paradox dancer, which, although in a bun for most of the time, can still be noticed. That suggests that Hip-Hop dance culture is perhaps more open to both masculine appearance elements in women and feminine appearance elements in men. Although women, according to the theoretical findings presented above, show a greater degree of acceptability in transitioning between masculine and feminine appearance elements.

However, when male and female dancers mention differences in dress between men and women in Hip-Hop Battle, they tend to choose examples of women who want to appear "sexy" and dress accordingly. That suggests that a woman dressing "feminine" still represents a difference in this culture, albeit an accepted one.

Regarding gender, the social interactions between male and female dancers also emerge as crucial in the battles. The battle is presented by male and female dancers as a highly competitive environment, that in some ways resembles a "fight" in a dance setting. At the same time, for male and female dancers, the battle represents an environment standing outside of normal social reality, and conflicts are not real here. Thus, aggression plays an important role here which is demonstrated in the form of the different types of confrontations that the female and male dancers use with each other and is seen as a necessary component. However, these confrontations tend to be associated with masculinity and are sometimes perceived as insufficient by women. Aggression then performs differently in battles depending on whether men, women, or a man and a woman are competing against each other, where it is again most associated with men. In the battle environment I analysed through videos, aggression and combativeness do not appear as strictly gender differentiated. The influence of gender identity on how women and men perform in battles represents a rather ambiguous and complex phenomenon, where distinctly binary differences in expression are not prominently evident.

The research results presented by me in the Hip-Hop battles dance environment show that this topic is quite complex and more complicated than it may seem at first sight. Masculinity and femininity here act as an important element for female and male dancers to consider, which manifests itself in different aspects. My research only looked at the part of

the Hip-Hop dance environment represented by Hip-Hop battles. These represent, according to the female and male dancer accounts, and according to theoretical findings, a crucial component of this environment. Further research, however, could look at a more choreographed and commercialized environment that could provide different perspectives on the phenomenon of gender in Hip-Hop dance. Commercialisation may enter into the expected gender roles that are presented, produced, and reproduced differently. At the same time, a specific phenomenon is represented by pre-formed choreography, where the movements are influenced by the female or male choreographer. At some levels, female and male dancers try to present the choreography as accurately and equally as possible. In other situations, they may again be encouraged to present the movements with the help of an individual character. All these factors can lead to specific forms of how gender is performed and can thus provide rich settings for further research.

POUŽITÁ LITERATURA

Adams, M. L. (2005). 'Death to the Prancing Prince': Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men's Dancing. *Body & Society*, 11(4), 63-86.

<https://doi.org/10.1177/1357034X05058020>

Alridge, D. P., & Stewart, J. B. (2005). Introduction: Hip Hop in history: Past, present, and future. *The Journal of African American History*, 90(3), pp. 190-195.

<https://doi.org/10.1086/JAAHv90n3p190>

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

Clay, A. (2003). Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346–1358.

<https://doi.org/10.1177/0002764203046010005>

Clegg, H., Owton, H., & Allen-Collinson, J., (2016). The cool stuff!: Gender, dance and masculinity. *Psychology of Women Section Review*, Special Issue on Sports, 18(2) pp. 6–16. Dostupné z: <https://oro.open.ac.uk/47491/>

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

Crenshaw, K. (1989) Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics, 1989 University of Chicago Legal Forum, 139. Dostupné z:

<https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

Damjanović, S., Popović, B., Milovanović, I., & Scepanovic, T., (2022). Hip-hop from dancers' viewpoint: Dance, lifestyle, and/or subculture?. *Exercise and Quality of Life*. 14. 41-49. 10.31382/eqol.221205. <https://doi.org/10.31382/eqol.221205>

- Dodds, S., (2016). Hip Hop Battles and Facial Intertexts. *Dance Research*. 34. 63-83. 10.3366/drs.2016.0146. <https://doi.org/10.3366/drs.2016.0146>
- Donaldson, M. (1993). What Is Hegemonic Masculinity? *Theory and Society*, 22(5), 643–657. <http://www.jstor.org/stable/657988>
- Fiedler, M., (2003). Hip hop forever. Olomouc: HANEX. ISBN 80-85783-41-X.
- Hanna, J. L. (2010). Dance and Sexuality: Many Moves. *The Journal of Sex Research*, 47(2–3), 212–241. <https://doi.org/10.1080/00224491003599744>
- Hazard-Donald, K. (2004). Dance in Hip-Hop Culture. Forman, M. & Neal, M. A. (Eds.), *That's the Joint!: The Hip Hop studies reader* (505-516). Velká Británie: Routledge. Dostupné z: https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNealThats_the_Joint_The_Hip_Hop_Studies_Readerbook.pdf
- Hunter, M. (2011). Shake it, Baby, Shake it: Consumption and the New Gender Relation in Hip-Hop. *Sociological Perspectives*, 54(1), pp. 15-36. <https://doi.org/10.1525/sop.2011.54.1.15>
- Johnson, I. K. (2018). Battling in the Bronx: Social Choreography and Outlaw Culture Among Early Hip-Hop Streetdancers in New York City. *Dance Research Journal*, 50(2), 62–75. doi:10.1017/S0149767718000232. <https://doi.org/10.1017/S0149767718000232>
- Kaufmann, J. C. (2010). *Chápající rozhovor*. Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN 978-80-7419-033-9.
- Křížková, A. (2001). Genderová identita – základní definice, konstrukce, koncepty. Gender rovné příležitosti výzkum 03, 1-2. Dostupné z: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=254349>
- LaBoskey, S. (2001). Getting Off: Portrayals of Masculinity in Hip Hop Dance in Film. *Dance Research Journal*, 33(2), 112–120. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1477808>

- Lomax, H., & Casey, N. (1998). Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology. *Sociological Research Online*, 3(2), 121-146.
<https://doi.org/10.5153/sro.1372>
- McCarren, F., (2013). French moves: the cultural politics of le hip hop. Oxford: Oxford University Press. Dostupné z:
<https://archive.org/details/frenchmovescultu0000mcca/page/n14/mode/1up>
- Mosley, D. V., Abreu, R. L., Ruderman, A., & Crowell, C. (2016). Hashtags and hip-hop: exploring the online performances of hip-hop identified youth using Instagram. *Feminist Media Studies*, 17(2), 135–152. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1197293>
- Muñoz-Laboy, M., Weinstein, H., & Parker, R. (2007). The Hip-Hop club scene: Gender, grinding and sex. *Culture, Health & Sexuality*, 9(6), 615-628.
<https://doi.org/10.1080/13691050701528590>
- Nash, J. C. (2008). Re-thinking intersectionality. *Feminist Review*, 89, 1–15. Dostupné z:
<http://www.jstor.org/stable/40663957>
- Návrátová, J., Vašek, R., a kol. (2010). Tanec v České republice. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. ISBN 978-80-7008-241-6.
- Novotná, H., Špaček, O., & Štovíčková, M. (2019). Metody výzkumu ve společenských vědách. Praha: FHS UK. ISBN 978-80-7571-025-3.
- Rajakumar, M. (2012). Hip hop dance. Bloomsbury Publishing USA. ISBN 978-0-313-37846-1.
- Renzetti, C. M., & Curran, D. J. (2005). Ženy, muži a společnost. Karolinum. ISBN 80-246-0525-2.
- Roberts-Douglass, K., & Curtis-Boles, H. (2013). Exploring positive masculinity development in African American men: A retrospective study. *Psychology of Men & Masculinity*, 14(1), 7–15. <https://doi.org/10.1037/a0029662>

- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 4th edition. Los Angeles: SAGE, 2019. ISBN 978-1-4739-4890-7.
- Rossi, L-M., & Clark, H. (2020). Clothes (Un)Make the (Wo)Man: Ungendering Fashion (2015)? B. Barry, & A. R. (Eds.), *Crossing Gender Boundaries: Fashion to Create, Disrupt, and Transcend* (str. 201-218). Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/333951654_Clothes_UnMake_the_WoMan_-_Ungendering_Fashion_2015
- Shildrick, M. (2016). Ztělesnění feministické teorie. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, 17(1), 6–14. <http://dx.doi.org/10.13060/12130028.2016.17.1.251>
- Stapleton, K. R. (1998). From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media, Culture & Society*, 20(2), 219-234. <https://doi.org/10.1177/016344398020002004>
- Stephens, D. P., & Phillips, L. D. (2003). Freaks, gold diggers, divas, and dykes: The sociohistorical development of adolescent African American women's sexual script. *Sexuality & Culture: An Interdisciplinary Quarterly*, 7(1), 3–49. <https://doi.org/10.1007/BF03159848>
- Taylor, Y. (2010). Complexities and Complications: Intersections of Class and Sexuality. Taylor, Y., Hines, S., Casey, M.E. (Eds) *Theorizing Intersectionality and Sexuality. Genders and Sexualities in the Social Sciences*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9780230304093_3
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125–151. <http://www.jstor.org/stable/189945>
- West, C., & Zimmerman, D. H. (2009). Accounting for doing gender. *Gender and Society*, 23(1), 112–122. <http://www.jstor.org/stable/20676758>
- Young, I.M. (1980) Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment motility and spatiality. *Human Studies* 3, 137–156. <https://doi.org/10.1007/BF02331805>

TEZE BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Předpokládaný název práce: Genderové rozdíly v pohybovém projevu tanečníků a tanečnic Hip-Hopu

Předpokládaný název práce v angličtině: Gender differences in the movement expression of male and female HipHop dancers

Klíčová slova: Hip-Hop, tanec, gender, gender embodiment

Klíčová slova v angličtině: Hip-Hop, dance, gender, gender embodiment

Vedoucí práce: Kristína Országhová

Námět práce

Stěžejním tématem, kterým se plánuji ve své práci zabývat, je otázka, jaký má rodová identita tanečníků a tanečnic tanečního stylu hip-hopu vliv na jejich výrazové prostředky, které v tanečním projevu využívají. Zda můžeme v tanečním projevu pozorovat odlišnosti v souvislosti s genderem námi pozorovaného tanečníka/tanečnice. Má práce vychází z dále popsaných předpokladů.

Sandra Lee Bartky (1998) popisuje ve svém textu fenomén, kdy se jako lidé rodíme mužem a ženou, ale feminity či maskuliny dosahujeme skrze genderové společenské normy, které jsou na nás uplatňovány. Jak je v textu popsáno, existují značné genderově podmíněné rozdíly v gestech, pohybech a držení těla, které ženy a muži prezentují. Dále je popsáno, že se ženy a muži odlišují například v tom, jakým způsobem sedí, chodí nebo pečují o své tělo a ženy jsou vystavovány požadavku prezentovat svou tělesnost s půvabem, ale také jistou kontrolou a umírněnou erotičností (Bartky, 1998). V souvislosti s tímto fenoménem považuji za důležité také zmínit teorii dělání genderu, kdy můžeme popsat dělání genderu jako „*soubor sociálně řízených činností v rovině vnímání, interakcí a mikropolitiky, jež odrážejí konkrétní zájmy beroucí na sebe podobu maskulinní a femininní „přirozenosti“*“ (West & Zimmerman, 1987, str. 100). West a Zimmerman (1987) popisují koncept dělání genderu jako neustále probíhající činnosti, která má svůj původ a silné spojení s každodenními interakcemi a zahrnuje vnímání ostatních osob. Zásadní je zde snaha o překonání genderu jako pouze biologicky předurčeného fenoménu a klade důraz právě na

jeho sociální a kulturní povahu. Jedinci jsou zde považováni za aktivní aktéry v utváření genderového projevu, který zahrnuje řadu nástrojů pro vyjádření své genderové identity. Těmito nástroji může být například oblečení, chování či právě gesta (West & Zimmerman, 1987). Stěžejním konceptem, který považuji za důležité zmínit, je také gender embodiment, který popisuje ve své práci například Judith Butler (1988). Ve svém textu se zabývá tím, jakým způsobem jedinci vnímají a prožívají svou genderovou identitu skrze své tělo. Z hlediska přístupu k genderu zastává obdobnou pozici jako teorie děláni genderu a to že genderová identita není pevně daná či předurčená biologickými faktory. Vnímání svého těla je zde popisováno jako proces, který je ovlivněn společenským, kulturním i historickým kontextem. Skrze tělo jedinec vytváří a vyjadřuje genderovou identitu a současně je toto vnímání utvářeno a ovlivňováno vnějšími normami a očekáváním (Butler, 1988). Má práce tedy vychází z předpokladu, že genderová identita je utvářena na základě socio-kulturního prostředí, ve kterém se jedinec pohybuje a má souvislost s tělesností a vnímáním vlastního těla jedince.

Dalším důležitým aspektem mé práce je hip-hop a jeho kultura. Jak například popisují autoři Derrick P. Alridge a James B. Steward (2005) na Hip-Hop je potřeba pohlížet jako na širší fenomén, zahrnující jak oblast kulturní, tak politickou, ekonomickou či intelektuální, s rozsáhlými dopady na společnost. Především pak na mladé lidi. Jeho vývoj můžeme pozorovat od 70. let minulého století, kdy se postupně rozšiřoval z oblasti Jižního Bronxu po severovýchodním pobřeží USA (Alridge & Stewart, 2005). Kultura Hip-Hopu pak může být pro určité skupiny lidí i důležitým aspektem z hlediska vytváření jejich genderové identity. To popisuje například článek autorů Muñoz-Laboy, Weinstein a Parker (2007), který se zabýval etnografickou studií projevů genderu na scéně tanečních Hip-Hopových klubů a popisuje zkušenosti mladých mužů a žen s těmito kluby jako silně genderově podmíněné. Na tanečním parketě mezi muži a ženami dochází k potvrzování genderové identity skrze interakce, které zde probíhají (Muñoz-Laboy, Weinstein, & Parker, 2007). Článek popisuje specifické taneční pohyby, skrz které tito mladí lidé potvrzují svou maskulinitu či feminitu ve vztahu k druhé osobě opačného pohlaví. Další autorkou, která se zabývala touto tematikou, je Margaret Hunter (2011), která popisuje vztah Hip-Hopové kultury a scény strip klubů a pornografie. Je zde zmíněno, že mladí lidé internalizují genderové scénáře, které jsou obsaženy v textech a videích Hip-Hopové hudby a skrze ně

chápu svou vlastní identitu a sexualitu. Skrze komercializaci zasahuje tato kultura do života velké části mladých lidí a rozšiřuje se mimo původní kulturu, ve které tento hudební žánr vznikl (Hunter, 2011). V mé práci se chci zaměřit na evropskou taneční Hip-Hopovou scénu. Bude tedy důležité uvést také jeho vývoj a kontext v Evropě. Na rozdíl od zmíněných výzkumů se plánuji ve své práci zaměřit na profesionální taneční scénu na významné taneční soutěži a zkoumat vliv rodové identity v tomto prostředí, kde se tanečníci a tanečnice aktivně věnují tanci hip-hopu na vyšší úrovni a prošli několika lety tréninku.

Ve své práci navazuji na současné sociologické výzkumy, které se zabývají vztahem tance, genderové identity a pohybového projevu a pomocí vizuální analýzy tanečního projevu tanečníků a tanečnic hip-hopu, který prezentují svůj taneční projev skrze freestyle (tedy předem nepřipravený taneční vstup, který vzniká volně přímo na místě a není zde předem stanovená choreografie), zkoumat, zda se do jejich prezentace tanečního stylu Hip-Hopu promítá jejich genderová identita, skrze kterou vnímají své tělo a projevují svou tělesnost. Zda na mainstreamovém Hip-Hopovém battlu můžeme pozorovat tyto odlišnosti tanečního projevu muže a ženy. Ve své práci se chci zaměřit jak na prvky, které jejich rodové identitě odpovídají, tak na ty, kdy se tanečníci a tanečnice z dané normy vychylují.

Předpokládané metody zpracování

V rámci výzkumné části své práce jsem zvolila kvalitativní výzkum vizuální analýzy videa. Pro svou analýzu jsem si vybrala videa z tanečního Hip-Hopového battlu z mezinárodního festivalu Summer Dance Forever z roku 2022, který se koná v Amsterdamu. Jak uvádí organizace Summer Dance Forever na svých webových stránkách summerdanceforever.com, jedná se o největší světový Hip-Hopový festival. Mimo to dokazuje jeho důležitost v Hip-Hopovém tanečním světě také účast velmi světově známých a pro tuto kulturu důležitých osobností, tanečníků. Dalšími důležitými evropskými Hip-Hopovými akcemi je pak například Juste Debout, Flavourama či I love this dance. Pro využití videí právě z akce Summer Dance Forever jsem se rozhodla, jelikož se, jak již bylo zmíněno, jedná o největší hip-hopový festival, který má zásadní vliv na taneční Hip-Hopovou scénu. Dalším důvodem byla i dostupnost videí. Jelikož Summer Dance Forever je jediná ze zmíněných akcí, u které můžeme najít videozáznamy battlů z roku 2022. U ostatních organizací jsou k nalezení pouze videa ze starších ročníků.

Summer Dance Forever v roce 2022 organizovala 6 druhů battlů, které jsou rozděleny podle

tanečního stylu. Pro mou analýzu je relevantní battle tanečního stylu Hip-Hopu. V rámci tohoto battlu bylo zveřejněno 27 videí, z nichž ve 3 vystupovali porotci soutěže a 24 z nich se týkalo účastníků soutěže. V analýze se plánuji zaměřit na 1 tanečníka a 1 tanečnici, které budu pozorovat skrz všechna kola, kterých se zúčastnili. Zvolila jsem tuto variantu, jelikož chci pochopit taneční styl tanečníků a tanečnic více do hloubky a pozorovat jejich charakteristické pohybové vzorce a gesta. Taneční projev mám v plánu analyzovat skrze fenomenologickou analýzu, díky které bude možné popisovat žitou zkušenost těchto tanečníků.

Etické souvislosti zvažovaného projektu

Za hlavní etickou otázku, která je spojena s mou prací, považuji, že Hip-Hop vychází ze specifického kulturního prostředí. Hip-Hop jako taneční, hudební styl i jako určité socio-kulturní prostředí vychází z afroamerické kultury v USA. Ačkoliv můj výzkum vychází z evropského prostředí, ve kterém byla uskutečněna taneční soutěž, jejíž účastníky a jejich taneční projev plánuji analyzovat, stále se jedná o tanečníky a tanečnice, kteří prezentují styl vznikající na hodnotách afroamerické menšiny v USA. Proto je nutné vyhnout se generalizacím a stereotypům, které by mohly danou kulturu poškozovat. V analýze je nutné citlivě a vědomě přistupovat v symbolům a prvkům cizí kultury, které se mohou do mnou analyzovaného tanečního projevu promítat. Proto je důležité využít literaturu, která se zabývá Hip-Hopem v souvislosti s kulturou, ze které pochází a být si vědoma těchto poznatků během analyzování vybraných videí.

Zdroje

- Alridge, D. P., & Stewart, J. B. (2005). Introduction: Hip Hop in history: Past, present, and future. *The Journal of African American History*, 90(3), pp. 190-195. Retrieved from <https://doi.org/10.1086/JAAHv90n3p190>
- Bartky, S. L. (1998). Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. In *Feminist Theory Reader*.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), pp. 519-531. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Hunter, M. (2011). Shake it, Baby, Shake it: Consumption and the New Gender Relation in

Hip-Hop. *Sociological Perspectives*, 54(1), pp. 15-36. Retrieved from <https://doi.org/10.1525/sop.2011.54.1.15>

Muñoz-Laboy, M., Weinstein, H., & Parker, R. (2007). The Hip-Hop club scene: Gender, grinding and sex. *Culture, Health & Sexuality*, 9(6), pp. 615-628. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/13691050701528590>

West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *I*(2), pp. 125-151. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/189945>

Orientační seznam literatury

1. Bartky, S. L. (1998). Foucault femininity and the modernization of patriarchal power.
2. West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125–151. <http://www.jstor.org/stable/189945>
3. Hunter, M. (2011). Shake it, Baby, Shake it: Consumption and the New Gender Relation in Hip-Hop. *Sociological Perspectives*, 54(1), 15–36. <https://doi.org/10.1525/sop.2011.54.1.15>
4. Muñoz-Laboy, M., Weinstein, H., & Parker, R. (2007). The Hip-Hop club scene: Gender, grinding and sex. *Culture, Health & Sexuality*, 9(6), pp. 615-628. <https://doi.org/10.1080/13691050701528590>
5. Alridge, D. P., & Stewart, J. B. (2005). Introduction: Hip Hop in history: Past, present, and future. *The Journal of African American History*, 90(3), pp. 190-195. <https://doi.org/10.1086/JAAHv90n3p190>
6. Basu, D., & Lemelle, S. (2006). *The Vinyl Ain't Final : Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. Pluto Press. <https://search-ebSCOhost-com.ezproxy.is.cuni.cz/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=e000xww&AN=1566503&lang=cs&site=ehost-live&scope=site>
7. Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), pp. 519-531. <https://doi.org/10.2307/3207893>
8. Clay, A. (2003). Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346–1358. <https://doi.org/10.1177/0002764203046010005>
9. Trautner, M. N. (2005). Doing Gender, Doing Class: The Performance of Sexuality in Exotic Dance Clubs. *Gender & Society*, 19(6), 771–788. <https://doi.org/10.1177/0891243205277253>
10. Filmer, P. (1999). Embodiment and Civility in Early Modernity: Aspects of Relations between Dance, the Body and Sociocultural Change. *Body & Society*, pp. 1-16. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/1357034X99005001001>

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Přehled použitých videí (tabulka)

Příloha č. 2: Dotazování informátoři a informátorky (tabulka)

Příloha č. 3: Podoba informovaného souhlasu (text)

Příloha č. 4: SZZ ze Sociologie (text)

Příloha č. 5: SZZ z Metodologie (text)

Příloha č. 6: SZZ ze specializace Studia současných společností (text)

Příloha č. 1: Přehled použitých videí

	Délka videa (min)	Délka battlu (min)	Soutěžící	Link
Video 1	3:02	2:18	Oomoo (žena) Dy (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=EH_b5-83V5c
Video 2	3:16	2:31	Oomoo (žena) The D Soraki (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=8BU8aF_9LN0
Video 3	5:49	4:50	Oomoo (žena) Paradox (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=kNRINPN1rNQ
Video 4	3:21	2:30	Paradox (muž) Ruth Prim (žena)	https://www.youtube.com/watch?v=nU27zznkork
Video 5	3:08	2:18	Paradox (muž) Luenmo (muž)	https://www.youtube.com/watch?v=J1WC3CDCymU

Příloha č. 2: Dotazování informátoři a informátorky

Jméno	Věk	Jak dlouho se věnuje tanci	Jiné taneční styly (mimo Hip-Hop)	Zahraniční zkušenost s battlováním	Taneční úroveň
Markéta	25-30 let	15-20 let	popping, locking, house	Více zkušeností se zahraničními battly	Profesionální choreografka a tanečnice
Adam	25-30 let	10-14 let	house, litefeet, chicago footwork, krump, lindy hop	Málo zkušeností se zahraničními battly	Profesionální choreograf a tanečník
Michal	18-24 let	10-14 let	krump, experimental	Více zkušeností se zahraničními battly	Profesionální choreograf a tanečník
Ema	18-24 let	10-14 let	popping, locking, house, contemporary, moderní tanec, lidovky, balet	Více zkušeností se zahraničními battly	Profesionální tanečnice

Příloha č. 3: Podoba informovaného souhlasu

Informovaný souhlas s rozhovorem a jeho užitím

Děkujeme, že souhlasíte se zapojením do výzkumu v rámci bakalářské práce Genderové rozdíly v pohybovém projevu tanečníků a tanečnic Hip-Hopu na FSV UK. Cílem projektu je podrobněji prozkoumat témata týkající se tanečních Hip-Hopových battlů. Vaše účast na rozhovoru je zcela dobrovolná, je na Vás, jaké informace a zkušenosti v rozhovoru sdělíte.

Pro potřeby analýzy se rozhovor s Vámi bude nahrávat. Nahrávání může být na Vaši žádost kdykoliv přerušeno nebo ukončeno. Celý rozhovor bude přepsán do textové podoby.

V průběhu analýzy nebude nikde uváděno Vaše jméno, stejně tak jako jména, která v rozhovoru zmíníte. Úryvky rozhovoru se mohou objevit v materiálech, které budou tvořit výstup projektu. Ani v tomto případě ale nebude Vaše jméno nikde figurovat. Výzkum je zcela anonymní. K záznamu rozhovoru bude mít přístup pouze

osoba provádějící výzkum (Karolína Sikorová) a bude využíván výhradně v rámci výzkumu pro bakalářskou práci na FSV UK. Stejně tomu bude v případě textové podoby rozhovoru.

Souhlasím s účastí ve výše uvedeném výzkumu a byl jsem řádně informován o všech náležitostech mé účasti.	
Ano.....	Ne.....

Datum uskutečnění rozhovoru:

Jméno tazatele:

Podpis tazatele:

Vaše jméno

Váš podpis

Příloha č. 4: SZZ ze Sociologie

Vybraná témata k okruhům SZZ ze Sociologie

Okruh 1: TEORIE

Klíčové slovo: Feministické

Okruh 4: PROCESY

Klíčové slovo: Socializace

Okruh 5: IDENTITY

Klíčové slovo: Genderová

Seznam literatury ke SZZ ze Sociologie

1. Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
<https://doi.org/10.1177/0891243205278639>
2. Nash, J. C. (2008). Re-thinking intersectionality. *Feminist Review*, 89, 1–15.
<http://www.jstor.org/stable/40663957>

3. Renzetti, C. M., & Curran, D. J. (2005). Ženy, muži a společnost. Karolinum. ISBN 80-246-0525-2. (kap. 1 str. 20-22, 30-52)
4. West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125–151. <http://www.jstor.org/stable/189945>
5. West, C., & Zimmerman, D. H. (2009). Accounting for doing gender. *Gender and Society*, 23(1), 112–122. <http://www.jstor.org/stable/20676758>
6. Young, I.M. (1980) Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment motility and spatiality. *Human Studies* 3, 137–156. <https://doi.org/10.1007/BF02331805>

Příloha č. 5: SZZ z Metodologie

Vybraná témata k okruhům SZZ z Metodologie

Okruh 1: Teoretická východiska výzkumu

Téma: Subjektivita a objektivita

Okruh 2: Příprava a organizace výzkumu

Téma: Flexibilita kvalitativního výzkumu – reflexe proměn projektu v průběhu výzkumu

Okruh 3: Vytváření a sběr dat

Téma: Výzkumný rozhovor

Okruh 4: Analýza dat

Téma: Kódování a kategorizace kvalitativních dat

Okruh 5: Reflexivita, etika a prezentace výzkumu

Téma: Výzkumnická reflexivita

Seznam literatury ke SZZ z Metodologie

1. Day, S. (2012). A Reflexive Lens: Exploring Dilemmas of Qualitative Methodology Through the Concept of Reflexivity. *Qualitative Sociology Review*, 8(1), 60–85. <https://doi.org/10.18778/1733-8077.8.1.04>
2. Kaufmann, J. C. (2010). Chápající rozhovor. Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN 978-80-7419-033-9.
3. Mauthner, N. S., & Doucet, A. (2003). Reflexive Accounts and Accounts of Reflexivity in Qualitative Data Analysis. *Sociology*, 37(3), 413-431. <https://doi.org/10.1177/00380385030373002>
4. Novotná, H., Špaček, O., Štovíčková, M. (2019). Metody výzkumu ve společenských vědách. Praha: FHS UK, 2019. ISBN 978-80-7571-025-3. (kap. 11, 13, 16).
5. Seidman, I. (2012). Interviewing as qualitative research: A guide for researchers in education and the social sciences. Teachers college press. ISBN 978-0-8077-5404-7. (kap. 1, 6, 7, 8)

Příloha č. 6: SZZ ze specializace Studia současných společností

Téma SZZ ze specializace Studia současných společností

Téma: Gender a Hip-Hopová kultura

Navazuje na předmět: Gender a společnost

Seznam literatury ke SZZ ze specializace Studia současných společností

1. Clay, A. (2003). Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346–1358. <https://doi.org/10.1177/0002764203046010005>
2. Hunter, M. (2011). Shake it, Baby, Shake it: Consumption and the New Gender Relation in Hip-Hop. *Sociological Perspectives*, 54(1), pp. 15-36. <https://doi.org/10.1525/sop.2011.54.1.15>

3. Mosley, D. V., Abreu, R. L., Ruderman, A., & Crowell, C. (2016). Hashtags and hip-hop: exploring the online performances of hip-hop identified youth using Instagram. *Feminist Media Studies*, 17(2), 135–152.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1197293>
4. Muñoz-Laboy, M., Weinstein, H., & Parker, R. (2007). The Hip-Hop club scene: Gender, grinding and sex. *Culture, Health & Sexuality*, 9(6), 615-628. DOI: 10.1080/13691050701528590. <https://doi.org/10.1080/13691050701528590>
5. Stephens, D. P., & Phillips, L. D. (2003). Freaks, gold diggers, divas, and dykes: The sociohistorical development of adolescent African American women's sexual script. *Sexuality & Culture: An Interdisciplinary Quarterly*, 7(1), 3–49.
<https://doi.org/10.1007/BF03159848>